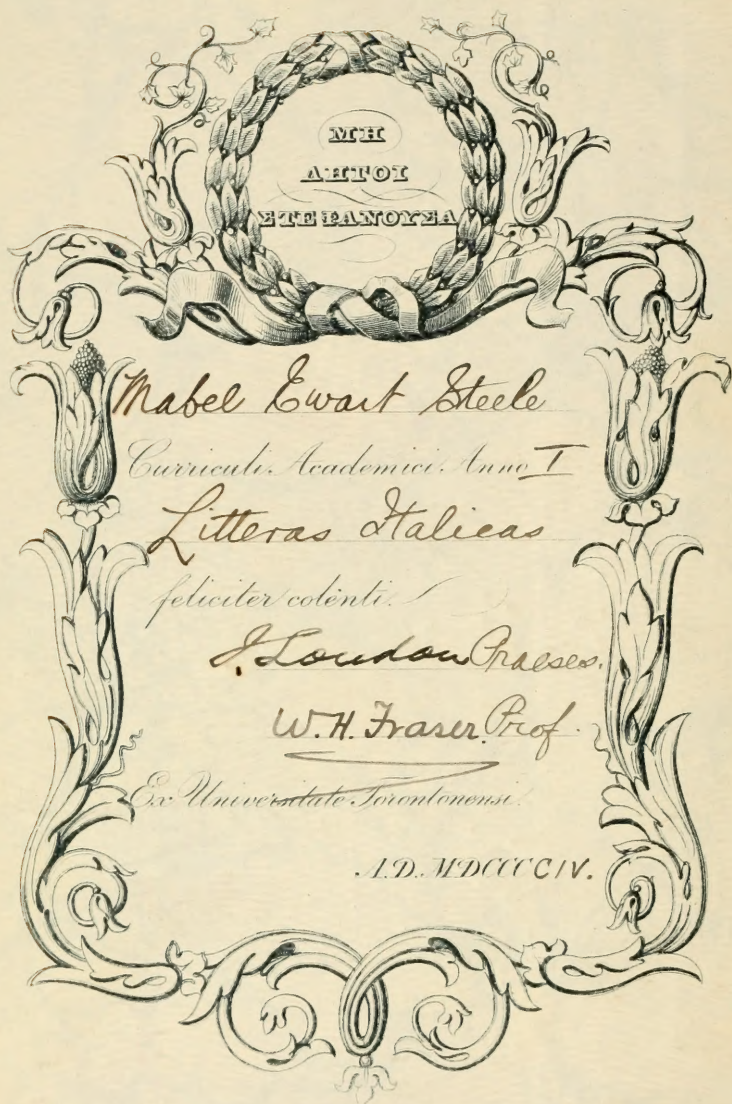
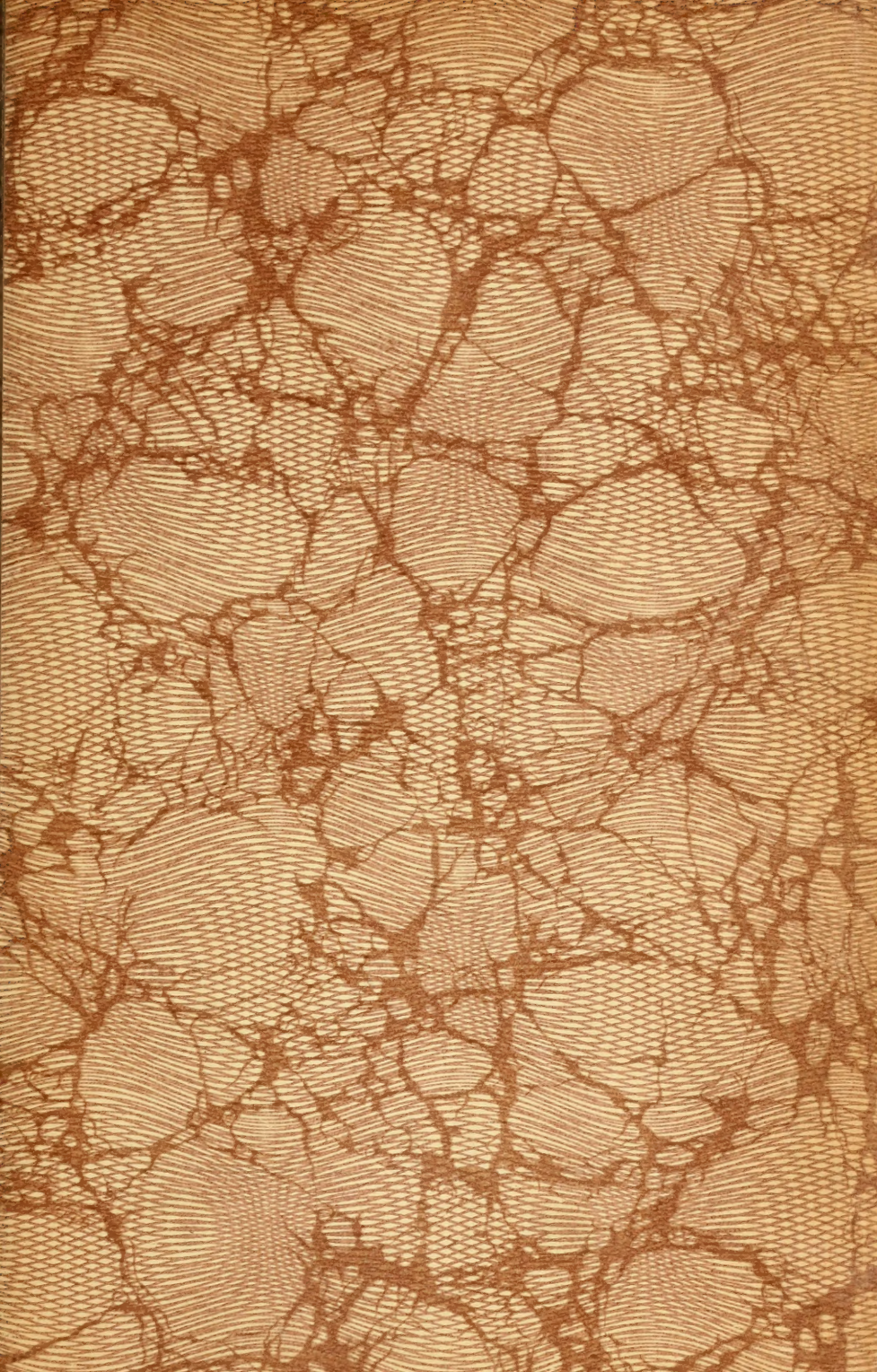
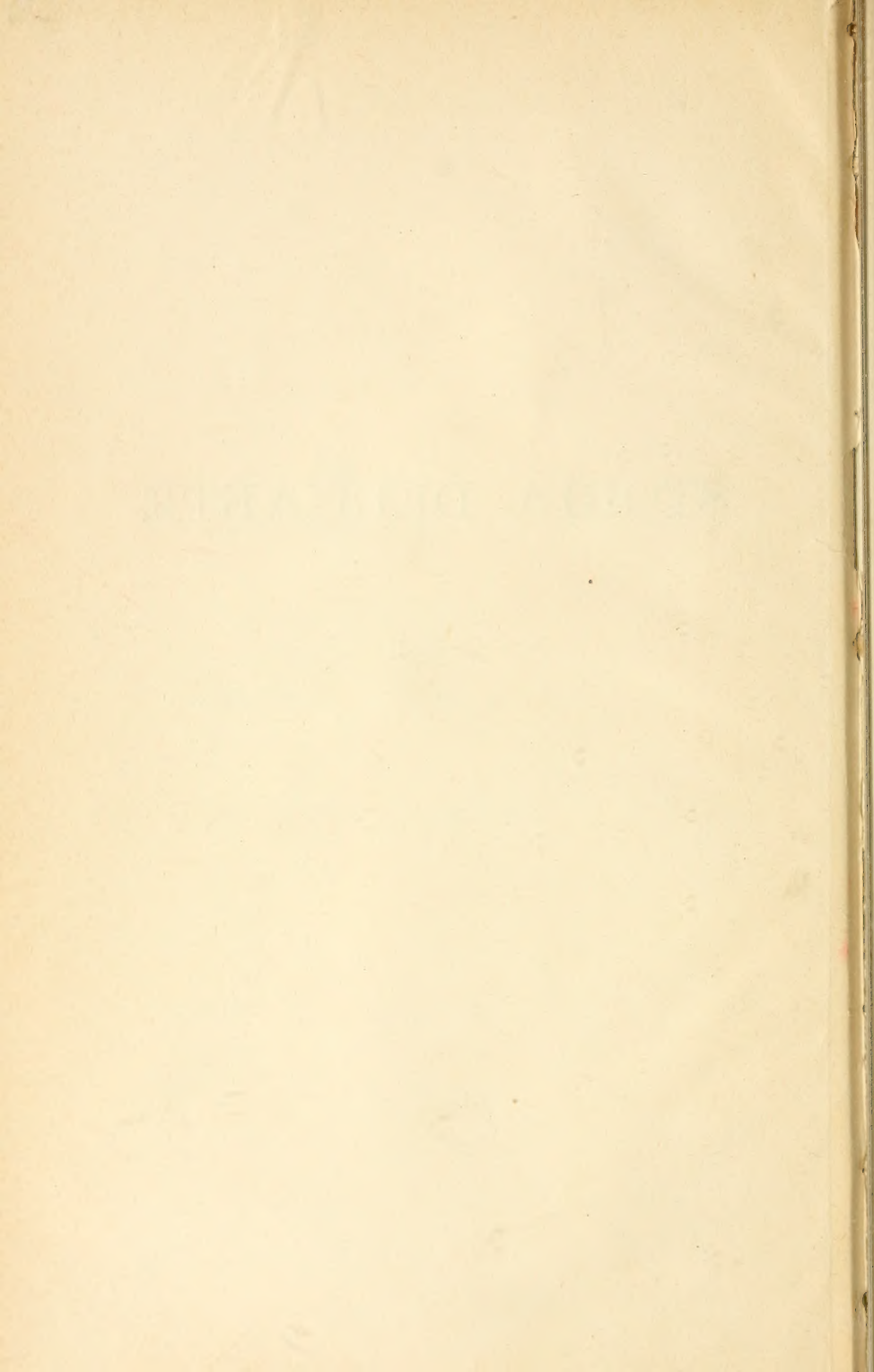
PREMIO
DI
LINGUA ITALIANA

ΜΗ
ΛΗΤΟΙ
ΣΤΕΦΑΝΟΥΣΑ
Mabel Ewart Steele
Curriculi Academici Anno I
Litteras Italicas
feliciter colenti
J. Loudon Praeses.
W. H. Fraser Prof.
Ex Universitate Torontonensi
A.D. MDCCCCIV.

STORIA DELL'ARTE

GIULIO NATALI ED EUGENIO VITELLI

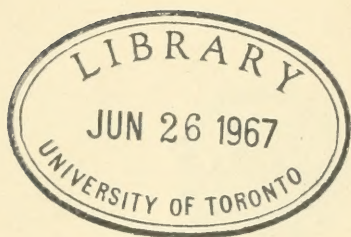
STORIA DELL'ARTE

AD USO

delle Scuole medie e delle persone côlte

Vorrei poter dimostrare... come la storia dell'arte sia la storia non solo delle anime singole, ma della grande anima sociale.

N. Tommasèo.

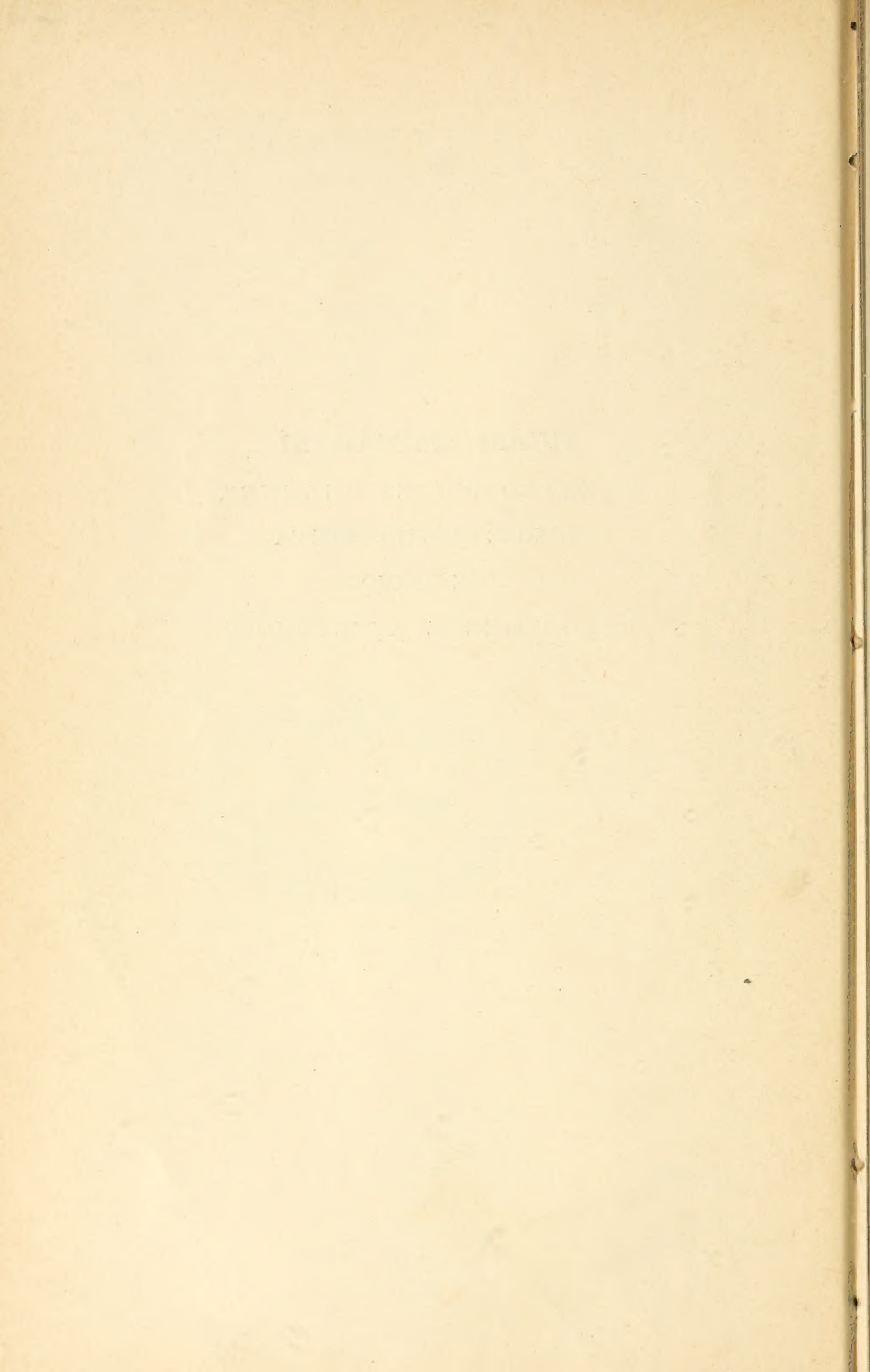
TORINO-ROMA
CASA EDITRICE NAZIONALE
Roux e Viarengo
1903

A

TULLO MASSARANI

MAESTRO D'OGNI CULTURA

SIGNORE D'OGNI CORTESIA

CON ANIMO

DEVOTAMENTE AFFETTUOSO

Il valente artista Eugenio Vitelli, che m'era collega a Belluno, m'invogliò a disegnare una Storia dell'arte per le scuole medie d'Italia: nelle quali è ora che s'inizii questo insegnamento; essendo già venuto, e non da jeri, per tutti, o quasi, i paesi civili, tranne che per l'Italia, madre gloriosa dell'arte, il tempo auspicato fin dal 1873 dallo Springer in queste formate parole: « Verrà tempo in cui parrà cosa naturale che Giotto e Raffaello, Dürer e Rembrandt debbano essere conosciuti a fondo da chiunque si pregi di possedere una cultura storica, nello stesso modo che si conoscono Dante e Shakespeare, Richelieu e Mazzarino ». Accolsi con gioja l'idea. Lavorammo insieme un anno riordinando i materiali già da noi posseduti, preparandone altri; e dei frutti del nostro lavoro io mi valsi per una serie di conferenze, che l'amico mio veniva illustrando con le projezioni. Poi ci dividemmo; e, lavorando di lena un altr'anno ciascuno nella propria residenza, pur troppo remota da grandi centri di cultura, conducemmo a fine alla meglio l'opera nostra. Questo valga a spiegarne, se non a giustificarne, le deficienze.

Il nostro libro non vuol essere una scheletrica sinossi, *né un* sunto, *o* compendio, *o* ristretto, *o* quadro, *né un* manuale, *come dicono i Francesi, atto a rammentare la somma delle materie a chi n'abbia notizia, ma di dubbia utilità a chi le ignori; né un libro di* elementi, *ottimo per la preparazione scolastica, ma poco vantaggioso alla cultura generale, che è poi il fine ultimo al quale mirano, secondo lo Herbart, le scuole medie, che sono il seminario dell'anima nazionale. Ed è tempo che finisca la differenza tra il testo scolastico e 'l libro di cultura generale, se è vero che la scola prepara alla vita, move dalla vita e alla vita ritorna.*

Né vuol essere la nostra una serie di biografie degli artisti, che gli scolari potranno leggere nei classici storiografi dell'arte (1) *; né una illustrazione de' principali monumenti* (2). *Alcune notizie potranno essere corrette col consiglio, che invochiamo, dei dotti e col procedere de' nostri studii, e le illustrazioni moltiplicate. Ma ora chiediamo che si giudichi il disegno generale del nostro libro. che non per nulla avevamo intitolato* Disegno storico dell'Arte. *Senonché un collega ci avvertiva che, da più di tre anni aveva annunziata un'opera su lo stesso argomento, con lo stesso titolo: e noi abbiamo dovuto, pel comune vantaggio, mutarlo nell'altro, pomposo forse, e immodesto, ma inevitabile, di* Storia dell'Arte. *Checché ne sia del titolo, restano saldi i nostri intendimenti.*

La storia delle arti utile alla cultura non dev'essere un'arida, minuziosa esposizione di dati biografici e di tecniche discussioni: più che le singole notizie la cultura richiederebbe la veduta generale, la sintesi potente.

Chi visita per la prima volta una città, sente vivo il desiderio di tutta percorrerla, di dominarla e di abbracciarla tutta con un solo sguardo dall'alto d'una torre. Così giova, a chi è novo a questi studii, misurarne di lontano, e come di scorcio, l'utilità e la bellezza; giova, a chi li à familiari, averne una nova visione rapida e intera: in alto l'aria è più chiara e la vista più acuta.

Una storia dell'arte non indegna di questo nome dev'essere guidata da una costante, *nel senso vichiano della parola, concezione storica, o, se vuolsi, da una filosofìa della storia dell'arte. Un grande pensatore e scrittore italiano, che l'Italia non vorrà, spero, dimenticare nel prossimo centenario dalla sua nascita, N. Tommasèo, scriveva* nel 1857 *in un suo* Assunto di alcuni lavori su l'Arte (3)*: « Vorrei poter dimostrare... come la storia*

---

(1) Sarebbe utilissima, per le scuole medie, nelle quali non è necessaria la conoscenza critica, fondata su i documenti, della storia dell'arte, un'Antologìa della classica storiografìa dell'arte. In tanto perché non si leggono nelle nostre scuole il Dati, il Vasari, il Baldinucci? Perché qualche editore di biblioteche di classici latini non pensa a ristampare il libro XII di Quintiliano e i libri (XXXIV-VI) della *Storia Naturale* di Plinio, preziosi per la conoscenza dell'arte antica?

(2) Il maestro potrà accompagnare i discepoli in frequenti visite a pinacoteche, a musei (che dovrebbero esser aperti a tutto il popolo, sempre!), a monumenti della loro città (ogni centro urbano d'Italia,per quanto piccolo, à le sue glorie artistiche) e delle vicine. Ogni scola potrà fornirsi d'una copiosa raccolta di fotografìe e di riproduzioni d'opere d'arte, sia pure di cartoline illustrative.

(3) *Bellezza e civiltà*. Firenze, Le Monnier, 1857.

dell'arte sia la storia non solo delle anime singole, ma della grande anima sociale ». In queste poche parole c'è tutto un programma di filosofìa della storia dell'arte. L'arte, in vero, è insieme un fenomeno sociale e individuale, a studiare il quale occorrono insieme la sociologìa e la psicologìa, le due scienze in che à radice appunto l'estetica, quale dev'essere intesa da un pensatore moderno.

Gli storici puri dell'arte parlano talvolta di evoluzione*; ma la loro* evoluzione *è più tosto* partenogenesi*: l'arte che genera l'arte, le forme che nascono dalle forme.*

Certo, si può, astraendo, concepire una pura evoluzione artistica, usando magari l'abusata similitudine lucreziana dei cursori che si tramandano la lampada della vita. Ex Oriente lux*: l'arte orientale rivisse nella greca, nella etrusca, nella romana; la romana nella cristiana, che fu l'erede delle forme classiche e le preservò dalla dissoluzione; nell'arte moderna la greca e la cristiana, e così via. Ma di questi fatti appunto lo storiografo dèe spiegar la ragione, con le condizioni della società, e con l'anima dell'artista. Certo, non si può negare la continuità della tradizione, l'importanza delle scuole, l'efficacia dei precetti. Ma la storiografìa dell'arte così intesa è utile solo alla risoluzione dei problemi tecnici, epperò all'educazione degli artisti: ma non fa parte di quella che i Tedeschi chiamano* Kulturgeschichte, *che noi potremmo tradurre* Storia della civiltà, *la cui conoscenza è soprattutto utile alla cultura generale.*

Come nella ricerca delle fonti *da molti si faceva, e si fa ancora, consistere il metodo storico letterario, così da molti si fa consistere la storia dell'arte nella successione e nella derivazione delle forme artistiche. Ma ora si comincia a comprendere che conviene considerare e le lettere e le arti nelle loro attinenze con la universale civiltà.*

Altro nostro intendimento è stato quello di mettere in vista le relazioni della storia artistica con la storia letteraria. Poemi, edifizii, quadri, statue s'illustrano a vicenda. Si può cercar la storia del pensiero umano nell'arte, giacché i genii, anche con le sèste, co' pennelli, con gli scalpelli, ànno condensato il pensiero del loro tempo. Si può studiare la storia dell'arte nelle lettere, nelle testimonianze degli storici, nelle lodi dei poeti, ne' loro accenni a opere d'arte. Non pochi scrittori ànno disegnato, moltissimi artisti ànno scritto. E la fraternità spirituale degli artisti e dei poeti, le loro relazioni in vita, le loro amicizie, i reciproci ajuti, le reciproche glorificazioni: e gli artisti che si sono inspirati a opere letterarie, e i letterati che ànno illustrato opere d'arte, sono

tutti soggetti che potrebbero esser trattati in lavori speciali, ma ai quali non abbiamo mancato di accennare nel nostro libro.

A qualcuno parranno scarse le notizie da noi date dell'arte straniera. Ma a noi sembra che, disegnando la storia dell'arte italiana, si disegni in fondo la storia dell'arte universale: il quale asserto non à bisogno, per chi leggerà quest'opera, di dimostrazioni.

*Abbiamo abbondato nelle citazioni sempre per onestà, talvolta per pigrizia: del qual fatto il lettore non si dorrà, poiché quasi sempre i passi da noi riferiti accoppiano acutezza d'osservazione e dignità di stile. Abbiamo invece rinunciato alle bibliografie per non ingrossare (tanto era abbondante il materiale) il nostro volume, trasformandolo in un notiziario e repertorio bibliografico: il che non sarebbe stato cònsono all'indole e al disegno dell'opera. E poi non ci piacerebbe che questa fosse giudicata, come talvolta accade, solo per la maggiore o minore diligenza della bibliografia. A ogni modo di tutti gli autori de' quali ci siamo valsi, il lettore troverà designazione nell'*Indice dei nomi.

Non posso far punto, senza ringraziar vivamente un dotto e geniale, quanto modesto cultore di questi studii, G. Cantalamessa, alla cui amicizia dobbiamo non pochi ajuti e consigli.

E do termine a questa chiacchierata con l'augurio fervido che gli studii della storia dell'arte riprendano nella nostra cultura il posto che loro spetta, pel decoro d'Italia, patria, se mai ce ne fu, delle arti belle, e pel bisogno della cultura medesima, mirante al coordinamento di tutte le conoscenze.

Roma, XX settembre M. C. M. II.

Giulio Natali.

I.

L'ARTE ORIENTALE

I.

L'ARTE ORIENTALE

I.

L'origine dell'arte.

Ricercare l'origine dell'arte significa perdersi in una disquisizione metafisica, quand'anche naturalistica. L'arte nacque con l'uomo. *Opera naturale è ch'uom favella*, disse Dante; e altrettanto potrebbe dirsi dell'arte, che è anch'essa linguaggio o espressione, necessario strumento dell'uomo, animale essenzialmente sociale. Fu dapprima espressione sociale; divenne poi espressione individuale. L'arte è da prima objettiva: lo stile è la *cosa;* poi subjettiva: lo stile è l'*uomo.*

L'arte, in senso largo, è tutta una cosa con l'opera dell'uomo: è la vittoria dell'uomo su la natura, della libertà su la necessità, come ci è detto da una probabile etimologìa, secondo la quale la radice indogermanica della parola *arte* sarebbe la stessa che quella di *ar-are* e *ar-atro.*

Dapprima il bello à radice nell'utile, da cui l'arte si allontana, quando diventa adulta, conscia e grande.

Per ripararsi dal freddo, o fuggire i nemici, l'uomo primitivo entrò nelle caverne: architettura. Per tagliare, cacciare, pescare, cucire, si fece coltelli, lance, frecce, ami, aghi di pietra e d'osso: scultura. Per proteggere la propria persona, o spaventare i nemici, si coprì di pelli ferine e si tinse di sangue: vesti e pittura. Per convocare i compagni, o incitarli al lavoro e alla battaglia, inventò strumenti atti a fortificare la voce umana: musica. Insomma, le arti non sono, in origine, che un semplice differenziamento delle industrie utili alla vita. Il mito di Vulcano, dio delle industrie e marito di Venere o d'una delle Càriti, allude, se non c'inganniamo, all'origine utilitaria dell'arte.

L'istinto genetico e le relazioni sessuali destano poscia il senso della bellezza: cosicché le forze operanti nella formazione dell'arte, come in ogni altra formazione storica, sono, in sostanza, gli umani *bisogni.*

Intrecciata, in origine, a tutte le manifestazioni della vita sociale, esercitata da tutta la moltitudine tiranneggiata dal potere dinastico e sacerdotale, l'arte è, nelle danze, nelle cerimonie, nei riti, a un tempo stesso musica, danza e poesìa; è a un tempo stesso architettura, scultura e pittura nei monumenti dei despoti e nei templi degli dèi.

Ma, per parlare solo di questo secondo gruppo, che è quello di cui ci dobbiamo occupare, prima opera d'arte fu la capanna, il ricovero suggerito dall'istinto della conservazione, richiesto insomma dalla necessità, alla quale più tardi subentrarono il comodo e i piaceri della vita. Così prima nacque l'architettura, che il Milizia e il Temanza giustamente chiamarono una seconda natura. Anche la scultura poté nascere indipendente, con l'istinto dell'imitazione, a ricreare le ore solitarie de' pastori nomadi o degli abitanti delle palafitte lacustri, bisognosi di usufruttuare i loro ozii, imitando con pieghevole argilla le forme delle cose o l'effigie delle belve uccise. Il selvaggio, che non sa usare il colore altrimenti che per abbellire le proprie carni, raffigura già in un tronco rozzamente stagliato l'Essere arcano che lo fa tremare. Ma quando l'architettura rizzò immani edifizii, la scultura, sua ancella, servì di adornamento alle pareti. Ultima nacque la pittura, essendo meno facile ritrarre il vero col rilievo artificiale che col naturale. Come la musica, ne' suoi inizii, fu ancella della poesìa, così la pittura nacque ancella delle altre due arti del disegno, non essendo, ne' suoi primordii, che colorazione di linee e rilievi in architettura, de' corpi e delle vesti nella statuaria. Gli antichi, in fatti, non furono pittori: tanto è vero che anche nella Grecia, patria dell'arte, la pittura fu inferiore e all'architettura e alla scultura.

II.

Le industrie preistoriche.

Senonché, invece di perderci in ipotesi, che lasciano il tempo che trovano, riassumiamo brevemente ciò che delle industrie preistoriche o esostoriche ci dicono gli studii paleoetnologici e paleoantropologici.

I periodi preistorici *(età della clava* o *degli Ercoli, età della pietra, età del bronzo, età del ferro)* non sono che le fasi del lentissimo primo sviluppo delle industrie e delle arti umane.

Dopo il legno *(età della clava)*, l'uomo usò la pietra *(età della pietra)* come materia prima per procurarsi gli oggetti necessarii; e la lavorazione della pietra è appunto la prima industria umana. Come il gusto dell'ornamento è innato nell'uomo, l'industria litica non esclude gli oggetti d'ornamento: si son trovati, in fatti, anelli, pendagli, gingilli varii di pietra. Oltre alle pietre si lavorarono ossa, denti e corna di animali. Dopo quella di fabbricare armi per la difesa, la più importante arte coltivata dai nostri progenitori è la ceramica. I primi vasi furono forse scavati nel legno, o furono gusci di frutti, corna e cranii d'animali, conchiglie. Ma, quanto all'origine della ceramica, suppone il Tylor che l'uomo primitivo fabbricò vasi con vimini o con trecce di paglia, rivestite d'argilla, e che il fuoco per caso distrusse i vimini o la paglia, facendo sorgere l'idea di fare i vasi con la sola argilla indurita dal calore.

Nell'*età del bronzo*, o *ènea*, l'arte dello stovigliajo fece mirabili progressi; e si scoprì fors'anco il vetro. La scoperta del bronzo rivoluzionò le condizioni dell'uomo preistorico: il bronzo fu usato nelle armi e negli utensili più necessarii, originandosi per tal modo una nova industria, che toccò il suo apogeo nella fabbricazione di oggetti d'ornamento, tra cui prevalgono aghi crinali, spille e spilloni.

Ma l'umano incivilimento comincia, si può dire, con la scoperta del ferro *(età del ferro)*, prima usato nella fabbricazione delle armi, segnatamente delle lame di spade e pugnali, aventi impugnatura di bronzo. Con l'introduzione del ferro ebbe notevole incremento l'arte metallurgica, e si perfezionarono gli oggetti di bronzo: braccialetti, collane, anelli, fibule, pendagli, amuleti, rasoj, coltelli, daghe, vasi. Siamo prossimi all'epoca in cui l'uomo passa dal periodo preistorico o paleoetnologico allo storico o archeologico: passaggio segnato dall'introduzione della moneta: indizio del sorgere degli scambi e dei commerci.

L'uomo primitivo, che abitava dapprima nelle caverne, come conobbe i metalli, costruì lungo le rive dei laghi e degli stagni, recinti con pietre e terra, e steccati con pali infitti nel terreno, e vi piantò le palafitte, e su queste le capanne. Ma poi le pratiche agricole, fissando la dimora dell'uomo, lo indussero a costruire abitazioni più confacenti a' suoi novi bisogni, più durevoli e più sicure.

III.

L'arte egiziana.

Ex Oriente lux. Come per ogni manifestazione della civiltà, bisogna anche per l'arte prender le mosse dall'Oriente. « Di là (disse Giorgio Hegel) sorge il sole fisico esterno, e tramonta in

Fig. 1. — Veduta generale dei Templi d'Iside a Phile.

Occidente: per ciò quivi pure sorge il sole interno della coscienza, che diffonde una luce superiore ». Questa coscienza, che è una e triplice insieme, constando di pensiero, di sentimento e di volontà, si manifesta nel mondo antico, sempre secondo il filosofo tedesco, in tre tèmpi: il mondo in Oriente comincia a sentire, in Grecia a pensare, a Roma a volere. Vedremo, studiando l'arte orientale, la greca e la romana, come in esse si manifestino questi caratteri. Cominciamo con l'Egitto, non solo perché, fra tutti gli antichi popoli storici, l'egizio è il più antico, ma soprattutto perché nel mondo orientale soltanto gli Egizii ebbero un vero e proprio *stile*, cioè un'arte loro, paragonabile alle altre grandi forme che seguirono, come la ellenica, la romana, la bisantina, la romanza, quella del Rinascimento, la barocca, lo stile Impero, e va' dicendo.

« Durante la prima parte dell'evo antico (scrive il Perrot) la civiltà egiziana esercitò su l'arte nascente dei popoli vicini e lontani azione paragonabile a quella esercitata dai Greci nel bacino del Mediterraneo. Per lunghi secoli lo stile egiziano fu di moda dovunque: precorrimento della fortuna singolare cui doveva pervenire lo stile greco, quando, dopo due o tre mila anni di fecondità, di potenza, di luce, l'Egitto spossato, compiuto il suo ufficio nel mondo, si sarebbe addormentato nella sua gloria ».

Fig. 2. — Rovine del Tempio di Denderah.

Il Winckelmann divise in tre periodi la storia dell'arte egiziana: l'antichissimo (l'*arte degli obelischi*); il medio, che comincia con l'avvento di Cambise in Egitto; il periodo d'imitazione, che comincia al tempo d'Adriano, quando gli artisti egizii, pure imitando l'antico stile nella positura e negli ornamenti delle figure, vi aggiungono beltà ed eleganza e buon intendimento d'anatomìa: la quale, del resto, fu insegnata agli Egizii, soprattutto per quel che riguarda le parti interne o gl'intestini, dalla pratica dello imbalsamare i cadaveri.

Ma questa divisione è pressoché inutile, perché, con la conquista di Cambise (525), la civiltà egizia, epperò l'arte, perde la sua originalità, divenendo l'Egitto una provincia dell'impero per-

siano. Importava, se mai, distinguere le varie fasi di quello che il Winckelmann chiama primo periodo.

All'età menfitica, e precisamente alla IV dinastìa, appartengono le piramidi. Posteriormente alla V e VI dinastìa, durante le quali l'Egitto godé di molta floridezza, la storia è oscura sino alla XI, a cui appartiene il famoso Labirinto. Ma l'età più gloriosa per l'Egitto e per l'arte è quella della dinastìa XIX (1450-1250 a. C.). Specialmente sotto Ramesse II, detto dai Greci Sesostri, furono

Fig. 3. — Tempio periptero a Phile.

costruiti, massime a Tebe, edifizii giganteschi. Alla conquista persiana, caduto l'impero di Persia, seguì la conquista di Alessandro Magno. Coi successori di Alessandro passarono in Egitto artefici greci, che contribuirono senza dubbio al miglioramento dell'arte egiziana, ma anche al suo totale snaturamento. Qui finisce la storia dell'Egitto.

Ma noi esamineremo i caratteri dell'arte egiziana, che rimase immobile e pressoché sempre eguale, senza curarci di divisioni cronologiche.

L'arte di questo paese benedetto dal Nilo, forma un tutto organico, in cui architettura, pittura e scultura si dànno bellamente la mano. Cominciamo, per necessità di studio, con l'architettura.

L'architettura degli Egiziani (che furono i primi a usare la pietra come materiale di costruzione) colpisce per le sue gigantesche proporzioni: non à ordini propriamente detti, ma ubbi-

Fig. 4. — Rovine del maggior tempio di Apollinopoli.

disce a leggi governanti l'armonìa delle parti e del tutto, e sfoggia varie maniere di sostegni: pilastri quadrangolari, negli edifizii primitivi; poi colonne massicce di varie forme: quelle che lo Champollion chiamò *protodoriche;* le *ermetiche*, o sia con testa

umana in luogo di capitello; altre con capitelli in cui s'intrecciano con animali foglie di loto e di palma, e sormontati da un dado di pietra quadrangolare, che ne sminuisce la pesantezza, e da architravi *monoliti*, cioè lavorati in un sol pezzo di granito.

L'idea di consacrare agli dèi *eterni* e ai morti una casa *eterna* fu attuata dagli Egizii meglio che da ogni altro popolo anteriore e posteriore. Nei templi egiziani (Figure 1-7), la cui mole è maestosa e priva d'ingombri decorativi, domina la grandiosa linea orizzontale, manifestamente inspirata dalle immense pianure dell'Egitto. All'ingresso dei templi s'inalzavano gli *obelischi* (Fig. 8), colonne quadrangolari, terminanti a punta, *monolite*, coperte di inscrizioni geroglifiche commemorative: parecchi dei quali furono trasportati più tardi in Europa. Fra i templi notevole è quello sotterraneo costruito a Ibsambul, nella Nubia, da Sesostri; su la cui facciata quattro colossi rappresentano il re seduto. Famoso nell'antichità fu il *Labirinto*, vasta e singolare riunione di sale e corridoj, costruito da Amenemha II, della XII dinastìa (3000 a. C.); che, a detta di Strabone, serviva per le adunanze dei dodici governi d'Egitto.

Le *piramidi* (Fig. 9), i *mastaba* (1), o piramidi tronche, gl'*ipogèi* (2), o grotte funerarie, sono le forme più antiche delle inviolabili ed eterne tombe egiziane. Ingegnosamente gli architetti nascondevano gli accessi sotterranei, per rendere impossibile il ritrovamento dei cadaveri e delle statue iconiche, le quali riproducevano con fedeltà soverchiamente naturalistica le fattezze degli estinti. Dagli antichi furono poste fra le sette maraviglie del mondo le tre maggiori piramidi della necropoli menfitica, appartenenti ai re Cheope, Cefrene e Micerino, della IV dinastìa (circa 4200 a. C.). La maggiore, quella di Cheope, è alta 145 metri. Se dobbiamo credere a Erodoto, la costruzione ne durò venti anni, e vi lavorarono centomila uomini, che senza interruzione si mutavano di tre in tre mesi.

In conclusione, il carattere dell'architettura di questo paese, il cui aspetto medesimo attesta l'immobilità di tutte le cose, è la stabilità: la sua forma tipica, la piramide, la più solida delle forme geometriche. Si direbbe che la teocrazìa, valendosi delle

---

(1) Voce araba, che vuol dire *banco*.

(2) Nel prònao dell'ipogèo di Beni-Hassan appariscono le celebri colonne *protodoriche*, come le chiamò lo Champollion, che le credé generatrici delle doriche, reputandole anteriori o coeve alle piramidi. Ma l'idea oggi non è generalmente accettata; e il Cavallucci, per esempio, chiama queste colonne semplicemente *poligonali* o *poliedriche*.

braccia degli schiavi, volesse gravar su la terra con l'immane peso de' suoi edifizii, testimonii eterni della sua potenza.

Contrastavano con l'aspetto severo delle eterne case dei morti e degli dèi le caduche ridenti case degli uomini, costruite di mattoni, metallo e legno.

La scultura. Abbiamo già detto che era dovere religioso la imitazione scrupolosa del vero. Non è a dire però che l'artista egizio non sapesse assurgere fino all'idealeggiamento: come di-

Fig. 5. — Uno dei templi meglio conservati di Phile.

mostra la colossale *Sfinge* (Fig. 10), che fu inalzata seimila anni avanti l'èra volgare presso le piramidi menfitiche: leone antropocefalo, simbolo oscuro e affascinante della vita; espressione della forza terribile del mistero. Anche nella scultura gli Egizii amarono le opere colossali: due statue del re Amenhotep III (XVIII dinastìa), di cui una fu celebre nell'antichità col nome di *Colosso di Memnone*, sono alte, con la base, sedici metri.

I musei del Cairo, di Parigi, di Torino, di Firenze posseggono pregevoli saggi di statuette in legno, in calcare, o fuse in bronzo (Fig. 11). I bassorilievi, spesso rappresentanti i faraoni, sono inferiori alle opere a tutto rilievo, per la ignoranza della prospettiva e dell'anatomìa.

La pittura usarono gli Egizii come arte decorativa, valendosi del colore (nero, bianco, rosso, giallo, verde, bruno, azzurro) per

Fig. 6. — Porta del lato orientale del tempio d'Iside a Phile.

avvivare l'architettura, dare spicco alla scultura, render meno tetre le tombe. Il pittore egizio non dipingeva, coloriva: egli faceva a meno del chiaroscuro e della prospettiva: amava i colori, anzi la policromìa; ma amava il colore pel colore, non per ren-

dere la visione della realtà; tantoché conosciamo *nudi* egiziani verdi e turchini.

Col colore, abbiamo detto, gli Egizii resero meno tetre le tombe. E ce n'era bisogno! Come un altro gran popolo dell'antichità, l'etrusco, par che l'egizio vivesse nelle tombe e per le tombe. Credenti nella immortalità dell'anima, nella vita futura e nella risurrezione dei corpi, rappresentate su le casse mortuarie con simboli che si collegavano con le vicende del corso solare, singolar cura ponevano gli Egizii nella conservazione dei cadaveri. La fede nella risurrezione finale de' corpi dei giusti consigliò loro l'im-

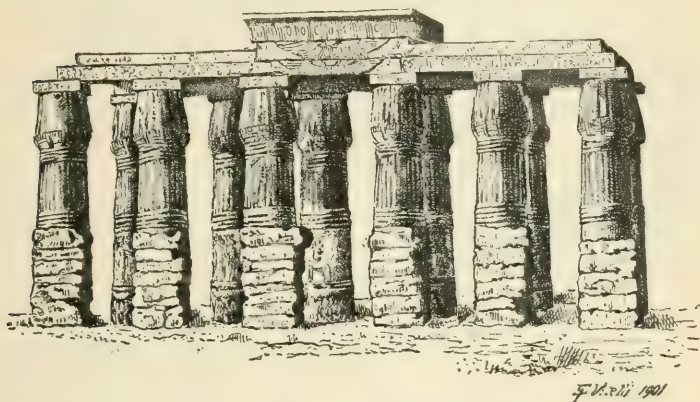



Fig. 7. — Rovine del tempio d'Ermopoli.

balsamazione, nella quale riescirono così valenti, che le mummie si conservarono sino a noi, dopo cinquanta secoli di sepoltura, e rivelarono forse al bellunese Girolamo Segato (1792-1836), che visse parecchi anni in Egitto, e degnamente ne illustrò i monumenti, il segreto della preservazione dei cadaveri dalla corruzione. I cadaveri, imbalsamati e ridotti in istato di mummie, erano fasciati, racchiusi entro sarcofagi di pietra o casse di legno con intagli e pitture, e seppelliti nelle tombe scavate ne' fianchi della catena libica. Le pitture che si vedono ancora su le pareti delle tombe (le quali forniscono anche oggetti d'ogni specie, serbati in parte ne' nostri musei, massime in quello di Torino), ci somministrano molte notizie su la vita privata e su la cultura egiziana. Quasi può dirsi che la morte fu la grande inspiratrice degli artisti egiziani. Senonché talvolta, incidendo o disegnando sul marmo o sul legno dei sarcofagi sottili profili di donne, essi rischiararono le tombe col lume d'un tenue sorriso, del sorriso di

una grazia chiusa e, quasi di sfinge, misteriosa, ma non perciò meno soave.

Indizio per altro di vita fervente sono i disegni illustranti i papiri o altri manoscritti, tra i quali son singolari quelli di carattere satirico: vendetta allegra degli oppressi contro gli oppressori, delle classi soggette contro il despotismo dei maggiorenti. Sur un papiro del British Museum, risalente al secolo XIII avanti l'èra volgare, c'è la caricatura di Ramsete III, così colpito per essersi fatto dipingere con le sue donne e le sue figlie nude. Il re è rappresentato in forma di leone, in atto di giocare a scacchi con una sua figlia, raffigurata da un'antilope: entrambi, naturalmente, ignudi.

Fig. 8. — Ingresso di Lucsor con obelisco di granito rosa.

Grandi furono gli Egizii anche nelle arti industriali: nei vasi, nei vetri, nei giojelli, nei mobili (Fig. 12), nei tessuti e nei merletti, nelle tappezzerìe, nell'intaglio, nella calcografìa.

Ma, in conclusione, dell'arte egizia poco sappiamo. Quanti avanzi di templi e sfingi e piramidi e obelischi, ancora sepolti sotto la sabbia dei deserti, non parleranno un giorno, tornati alla luce del sole, della vetusta e venerabile civiltà egiziana?

IV.

L'arte assiro-babilonese.

La regione che i Greci chiamarono Mesopotamia, e che dové all'Eufrate e al Tigri, come l'Egitto al Nilo, la sua floridezza, fu centro d'una civiltà rivaleggiante con l'egiziana, con la quale à molta parentela. Gli etnologi s'accordano oggi nell'ammettere l'affinità dei Caldei con gli Egiziani. Le statue trovate a Tello, che sono di quattromila anni circa anteriori alla nostra èra, sembrano una copia delle egiziane. Dall'Africa egiziana, insomma, si originò la civiltà mesopotamica, la quale, per altro, ebbe maggior diffusione, comunicando la Mesopotamia con l'Asia minore, con la Siria e i paesi mediterranei, con la Media e la Persia, con le regioni arabiche, con l'India.

Non possedendo la Caldea, cioè l'antica Babilonia, cave di pietra né di minerali, e scarseggiando di legname da costruzione, gli architetti usarono argilla, bitume, paglia tritata e canne; epperò nulla resta dell'architettura caldea. Della quale l'assira fu

Fig. 9. — Piramide di Sacharra.

una continuazione; ma gli Assiri si valsero anche della pietra: cosicché restano avanzi di costruzioni assire che risalgono ai secoli IX-VII a. C.: palazzi, fortezze, templi, *zigurat*. L'uso della pietra divenne generale nella Mesopotamia dopo la conquista dell'Egitto fatta da Cambise.

Fig. 10. — Sfinge e piramidi.

Nell'architettura assira troviamo un novo elemento: l'arco di mezzo tondo, o di tutto sèsto, adoperato per le grandi porte e per le gallerìe girate superiormente in vòlta a bótte: uso trasmesso dai Caldei agli Assiri, e passato in Europa con gli Etruschi, da cui lo ebbero i Romani. Notabile nelle porte assire la sostituzione dei tori antropocefali alati ai piedritti degli archi.

Le *zigurat*, o templi-torri, rassomigliavano a piramidi a gradini, si componevano di sette piani rientranti, ognuno dei quali aveva colore diverso dall'altro; e l'ultimo era circondato da un tempietto *monottero* (circolare, con la cella attorniata da colonne) con cupola semisferica coperta di sottili lamine d'oro. Tale doveva

essere la *Torre di Babele*, il *gran lavoro* (DANTE, *Purg.* XII, 34), di cui la Bibbia (*Genesi*, XI. 3-4) ci fa sapere che era fatta di mattoni e di bitume, e che la sua sommità doveva giungere sino al cielo.

Fig. 11. — Statua di Ramsete II (Museo Egiz. di Torino).

Carattere dell'architettura assiro-caldea è il predominio della linea orizzontale su la verticale: ogni edificio assiro si può schematicamente ridurre a un parallelepipedo rettangolo. Se non eguagliano, per la solidità della costruzione e per la grandiosità, le opere egiziane, le opere architettoniche assiro-babilonesi sono assai maestose.

Non si deve per altro credere a tutte le maraviglie che gli antichi narrano del *Palazzo di Semiramide*, o del *Tempio di Belo.*

Nella parte orientale di Babilonia (narrano) sorgevano otto torri quadrate l'una su l'altra, e sul più alto scaglione si ergeva il tempio in onore del dio Belo o Baal, nel quale, ogni notte, al chiaror delle stelle, sotto una vòlta d'oro, i sacerdoti assiri prelibavano, a fianco di bellissime vergini, le delizie del potere, avendo ai piedi prosternata una città della superficie di trecento chilometri quadrati, che da mille aeree terrazze, o dai suoi famosi giardini pènsili, mandavan loro mille incensi di fiori.

Le rovine d'un gran palazzo regio a Khorsabad, villaggio che sorge presso l'antica Ninive, scoperte nel 1842 dall'italiano Paolo Emilio Botta, e gli scavi, tra cui i recentissimi della *Società orientale tedesca*, nei luoghi ove sorgeva Babilonia, sfatano la leggenda circa la smisurata grandezza degli edifizii assiro-babilonesi.

Della scultura caldea restano pochi saggi; i più antichi della scultura assira risalgono al XVI secolo a. C.

La scultura assira, grossolanamente realistica, intese principalmente alla rappresentazione delle gesta del sovrano, battaglie, cacce, atroci tormenti dei prigionieri di guerra. Lo scultore assiro

mostra più perizia nel bassorilievo (Fig. 13) che nella scultura a tutto rilievo. In ogni modo, gli errori prospettici, la minuziosa ricerca dei particolari, lo *sforzo* prodotto da un'ostentata manifestazione di *forza*, non ci devono far dimenticare i meriti degli scultori assiri: soprattutto lo studio del corpo umano e il garbo dei panneggiamenti. Insuperabili furono poi gli Assiri nel ritrarre le forme e la ferocia degli animali. In genere essi mostraronsi più studiosi di ritrarre la forza che la grazia, furono più realisti che idealisti: ed è notabile in tutta l'arte assira il difetto di belle rappresentazioni femminili.

Fig. 12. — Biga di frassino (Museo archeologico di Firenze).

Delle immagini sacre abbiamo ricordato i tori alati (Fig. 14), a cui si associano i leoni antropocefali e altri colossi di forma umana. Altre immagini sacre consistono in statuette di terracotta, di bronzo, rappresentazioni di genii malèfici e spaventosi. Solo Ishtar, prototipo della dea Astarte, sta in piedi nuda, premendosi il seno: bel simbolo della femminilità e della fecondità. Nel Museo Britannico si ammirano due notevoli sculture assire: un re tranquillamente dignitoso ne' suoi ricchi abiti regali, e una leonessa trafitta da frecce, che rugge di rabbia e di dolore.

Fig. 13. — Bassorilievo assiro.

Dell'arte d'incidere le gemme e le pietre (*glittica*) furono inventori i Caldei.

Anche presso gli Assiri, come presso gli Egizii, la pittura fu, più che un'arte, un esercizio materiale, un colorire più tosto che un dipingere. La pittura assira era essenzialmente decorativa: bellissime le decorazioni di pavimenti e di fregi, su le

Fig. 14. — Toro antropocefalo.

quali si modellarono le decorazioni persiana, siriaca e greca e la bisantina medievale. Gli Assiri colorarono i bassorilievi. Il senso del colore è naturale in paesi dove il clima è soffocante, l'aria è trasparente e pura, la luce viva.

Finissimo gusto dimostrarono gli Assiri nei tessuti di lana e di lino, nei ricami, nei vetri, nei metalli, negli avorii, nei vasi, nei mobili rivestiti e intarsiati di metalli, nell'oreficerìa, nelle vesti colorate, negli arredi, nelle armi cesellate, negli amuleti, nei cilindri di pietra dura per suggelli. Chi non ricorda i *molli tappeti assiri* menzionati da Saul nella tragedia dell'Alfieri?

V.

Ebrei e Fenicii.

Mentre si formavano potenti Stati nel bacino del Tigri e dell'Eufrate, gli Ebrei si riordinavano a popolo civile nella Palestina, e i Fenicii trafficavano per terra e per mare, aprendo nuove vie ai commerci. Né l'uno né l'altro popolo contribuì per altro allo incedere dell'arte.

Parrebbe a prima giunta che la fede in un unico iddìo creatore e nella originaria unità degli uomini, o per lo meno degli Ebrei, figli tutti di Iehova, dando, come diede, al popolo ebraico il sentimento vivo dell'eguaglianza sociale e dell'umana dignità, onde fu possibile tra gli Ebrei, come presso nessun altro popolo orientale, il manifestarsi delle cosiddette grandi *individualità storiche* (Mosè, i profeti), dovesse essere propizia anche allo svolgimento dell'arte. Ma, se gli Ebrei furono grandi nella poesìa (si pensi al *Cantico dei Cantici* e all'*Ecclesiaste*, che, a dire del Renan, in mezzo agli altri capitoli biblici, ànno l'aria d'una canzone d'amore e d'uno scritterello del Voltaire smarriti in mezzo agli *in folio* d'una biblioteca di teologìa), non mostrarono speciale vocazione per le arti del disegno: senza dire poi del divieto religioso di riprodurre immagini. (Il *Decalogo* di Mosè proibisce la rappresentazione della Divinità. Affermando la *Genesi* che l'uomo è stato creato a immagine di Dio, è naturale che una rappresentazione di Dio in forma umana sembrasse un sacrilegio, e non potessero attecchire né le arti plastiche né la drammatica). Essi furono soprattutto agricoltori: producevano mèle squisito e vini cercati dallo straniero. In Palestina, verdi praterìe davano pascolo a numerose mandre; prezioso balsamo stillava ne' piani di Gerico, fragranti di rose; rigogliosi alberi fruttiferi davano, col nutrimento, ombra refrigerante e suadente alle religiose contem-

plazioni e alle poetiche meditazioni. Questo popolo idillico, insomma, ebbe intelletto poetico e speculativo meglio che pratico e artistico: simile in questo al popolo del mezzogiorno d'Italia, che è di poeti filosofi e di filosofi poeti più che di artisti e di operatori.

I Fenicii, commercianti avveduti, arditi navigatori, gl'Inglesi dell'antichità, mercanteggiarono in lontane regioni i proprii e gli altrui prodotti: sparsero il germe della grande arte egizia e assira; misero in comunicazione l'Asia con l'Africa e con l'Europa: furono gl'intermediarii tra il mondo orientale e la Grecia, inventarono, forse, e propagarono, derivandolo dalla scrittura jeratica egiziana, il primo alfabeto fonetico, trasmesso poi da' Greci e dagli Italici a' popoli moderni. Intelligenti operaj, furono ricercati per dare opera a grandi costruzioni e a decorarle con intagli e sculture in metallo (*toreutica*).

Nei capitoli V e VI del *Primo libro dei Re*, è descritto il tempio che Salomone edificò in sette anni a Gerusalemme, volendo celebrare il quattrocentottantesimo anniversario (XI secolo a. C.) dell'esodo del suo popolo. Possiamo credere che questo magnifico tempio, il quale fu poi ricostruito da Erode e distrutto da Tito, avesse la pianta simile a quella dei templi egizii, e, come i templi egizii, i capitelli a fiori di loto, e nella decorazione figurativa imitasse l'arte assira. Da tale decorazione fu tolto l'esempio dei leoni posti, come a guardia, in su le porte dei templi cristiani. Come del Tempio, non restano avanzi del *Palazzo di Salomone* (descritto nel capitolo VII del citato libro), che doveva essere simile alle reggie assiro-babilonesi.

Ora, le suppellettili del tempio, derivazione dell'arte egiziana e assira, furono opera di artisti fenicii. Nel citato *Libro dei Re* è detto: « Tra noi non vi è alcuno che sappia tagliare il legname come i Sidonii » (V, 6); ed è lodato un HIRAM, di Tiro, valente « fabbro di rame » (VII, 13-14).

La Palestina e l'Arabia settentrionale ànno molti *monumenti funebri*: ma pochi di essi appartengono all'epoca preellenica.

Anche i Fenicii, tuttoché fondassero emporii e colonie in molte e varie regioni, in tutta la parte orientale del Mediterraneo, a Cipro, a Creta, su le coste e nelle isole dell'Asia minore, su le spiagge della Grecia e dell'Italia meridionale e dell'Africa settentrionale, lasciarono poche tracce di una originale produzione artistica. Le costruzioni fenicie, di cui restano avanzi a Malta, a Gozzo, in Ispagna, in Sardegna (le *nuraghe*, magnificamente descritte dal Bresciani), in Sicilia, a Cartagine, arieggiano le egiziane; i sepolcri, scavati nel masso, come i sepolcri della

Giudea e dell'Arabia, sono grandi cavità contenenti i sarcofagi d'intere famiglie: alcuni de' quali, trovati a Solunto, si possono vedere nel Museo di Palermo. L'eclettismo fenicio si manifesta anche nelle decorazioni architettoniche e nella scultura (sarcofagi, statue di pietra, stele (1), bassorilievi), la quale ripete motivi egizii e assiri, prima, greci, poi. La dea Astarte, per esempio, delle stele fenicie si direbbe una Iside, e pel gesto e per gli attributi.

Ma grandi furono i Fenicii nelle arti industriali: navi e attrezzi navali, terraglie e vetro, del quale furono forse inventori, oreficerìa, lavori di *sbalzo* e d'incisione su metalli (si veda la pàtera prenestina del Museo Kircheriano di Roma, rappresentante una *giornata di caccia*), intagli in legno e in avorio. Erano ricercatissimi i vasi di bronzo, d'argento e d'oro sidonii: uno de' quali loda Omero nel XXIII dell'*Iliade*. Uno dei premii da dare ai vincitori dei giochi in onore di Patroclo era *un cratere ampio di argento;*

> né al mondo si vedea vaso più bello.
> Era d'industri artefici sidonii
> ammirando lavoro, e per l'azzurre
> onde ai porti di Lenno trasportato
> l'avean fenicii mercatanti...

Omero loda anche i lavori delle donne fenicie. Nel VI dell'*Iliade*, Ecuba, volendo offrire un péplo a Minerva,

> nell'odorato talamo discende,
> ove di pepli istoriati un serbo
> tenea, lavor de le fenicie donne,
> che Paride, solcando il vasto mare,
> da Sidon conducea, quando la figlia
> di Tindaro rapìa.

Sidone era soprattutto famosa pe' suoi vetri; e per le stoffe tinte di porpora Tiro, donde fuggì, nel secolo IX, la regina Elissar, o Didone, che fondò Cartagine, la cui storia s'intrecciò poi con quella di Roma.

L'arte fenicia sarà meglio conosciuta, quando saranno compiuti gli scavi che va facendo a Saida (Sidone) il signor Edmondo Durighello, veneziano.

Un altro italiano, Luigi Palma di Cesnola, console degli Stati Uniti, scoprì la Cipro antica, e illustrò quelle antichità (1878), facendo raccontare ai bronzi, ai marmi, alle gemme, agli ori, ai vetri, alle ceramiche la storia dell'arte fenicia dai tèmpi più antichi sino al predominio della Grecia.

---

(1) Lastre poste su le tombe per distinguere il *tumulo*.

VI.

Persiani.

Dai popoli semitici passiamo a quelli di razza ariana.

I monumenti persiani più antichi risalgono al regno di Ciro (538-523 a. C.), che si valse nella città di Parsagada dell'opera dei migliori architetti jonii e di quella dei prigionieri di guerra appartenenti alla Caldea e all'Asia minore. Circa mezzo secolo dopo la morte di Ciro, sorse la città di Persepoli, tra le cui rovine restano gli avanzi del *Palazzo reale*, cominciato da Dario e compiuto da Serse, gareggiante per magnificenza con le reggie di Ninive e di Babilonia.

Avverte il Cavallucci che, se i profili delle colonne persepolitane sono egiziani, la loro struttura è composta di elementi jonici, perché le volutine, gli ovoli, i tori degl'imbasamenti (1) erano già in uso nel mondo ellenico in epoca anteriore al regno di Ciro, trovandosene esempi a Micene, a Segesta, a Selinunte, nell'Attica e nella Jonia.

Il Mazdeismo, cioè la religione dualistica di Zoroastro, non ammetteva la rappresentazione della divinità ne' templi: unico tempio degno della immensità di Ormuzd (lo Spirito del Bene), il cielo, ov'ei risiedeva. Simbolo della purezza era il foco, che i sacerdoti tenevano sempre vivo su le torri delle alture, simili alle *zigurat* caldeo-assire, ma di quattro piani, e ai minareti musulmani. (Dal culto del foco e dei corpi celesti, già professato dai *magi* turanici, che lo insegnarono a' Medi e a' Persiani, nacque la *magìa*). Vi erano poi le torri cilindriche, costruite con mattoni e spoglie di qualsiasi ornamento: monumenti sacri, riserbati a riti funerarii.

Nella scultura, anche più che nell'architettura persiana, si manifesta l'azione dell'arte assira, egizia e jonica. I leoni e i tori alati che adornano le porte di Persepoli, sono identici a quelli di Ninive. Come nei palazzi niniviti, i bassorilievi persiani di Parsagada e di Persepoli ànno rilievo piatto e figure di profilo,

---

(1) *Volùta:* sòrta d'ornamento (proprio del capitello jonico) rappresentante una scorza d'albero attorcigliata e voltata in linea spirale. *Toro* o *astragalo:* membratura semicircolare a foggia di anello, che sta nella base, sopra il plinto, o che unisce la colonna al capitello. *Plinto:* zoccolo, o dado, imbasamento quadrangolare, su cui poggia la colonna.

disposte in modo da servire di rivestimento agli zoccoli delle pareti; e nella esecuzione rammentano l'arte greca arcaica. Senonché le statue persiane, atteggiate a una serenità sforzata, fanno pensare più all'immobilità egizia che alla divina quiete degli dèi e degli eroi ritratti dagli artisti greci. Gli scultori persiani non vanno immuni dagli errori prospettici proprii dell'arte orientale; ma superano i loro predecessori nel disegno e nelle proporzioni del corpo umano.

Al pari degli Assiri, ma con maggior finezza di sentimento e di esecuzione, colorarono i Persiani le opere di scultura, e ornarono le pareti delle sale con lastre di terracotta invetriata e variamente ornata.

I Persiani furono finalmente imitatori delle industrie assire. I loro tappeti, nel medio evo, ebbero molta diffusione in occidente.

Insomma, l'arte persiana è una continuazione dell'assira; anzi, costituisce con quella un'arte sola, che successivamente si manifesta a Ninive, a Babilonia, a Persepoli.

VII.

L'Asia Minore.

Dell'Asia minore, ponte tra l'Oriente e l'Occidente, conosciamo pochi monumenti.

Dell'architettura dei Frigii, ai quali erano prossimi i Misii, donde uscirono i Teucri o Trojani, ci restano muraglie di necropoli, costruite con pietre appena squadrate, sul genere di quelle che si trovano anche in Grecia e in Italia, e sepolcri tumolici (famoso il *Sepolcro di Tantalo*), rivestiti all'esterno di pietre poligonali a secco, e internamente costruiti con filari orizzontali di pietre diligentemente squadrate e commesse senza cemento. Altre tombe sono ipogèi di varia forma: dei quali il più perfetto è quello nominato *Gherdek-Kajasi* (Scoglio del Matrimonio), la cui faccia è un prònao dorico arcaico in anta, con architrave, fregio, triglifi, mètope, cornice ed etòma, formanti un tutto di proporzioni snelle e di elegante modanatura (1).

(1) *Prònao:* atrio dinanzi alla porta dei templi, sostenuto da colonne. *Anta:* pilastro a parastata, usata come piedritto a riscontro d'una colonna del portico. *Parastata:* parte sporgente dal vivo del muro, e imitante un pilastro. *Triglifo:* pietra quadrata che sostiene un po' di capitello, sfondata ad angolo mediante tre canaletti, e

I Licii, sebbene i loro monumenti non risalissero a epoca remota, essendo quasi tutti posteriori alle conquiste persiane, ebbero un tipo indigeno di architettura, dovuto alle pratiche imposte dalla qualità del materiale di costruzione, il legno.

Riferiamo dal VI dell'*Iliade* la lode degli architetti trojani:

> Ettore intanto
> di Paride cammina alle leggiadre
> case, di che egli stesso il prence avea
> divisato il disegno, al magistero
> de' più sperti di Troja architettori
> fidandone l'effetto. E questi a lui
> e stanza ed atrio e corte edificaro
> sul sommo della ròcca, appo i regali
> di Priamo stesso e del maggior fratello
> risplendenti soggiorni.

Quanto alla scultura dell'Occidente asiatico, ne parleremo, occupandoci delle opere preelleniche.

I popoli dell'Asia minore coltivarono anche le arti industriali. Per le tinture di porpora furono famosi i Lidii, o Meonii, e i Carii, come si à da una similitudine del IV dell'*Iliade:*

> Come quando meonia o caria donna
> tinge d'ostro un avorio, onde fregiarne
> di superbo destriero le mascelle...

VIII.

Indiani e Cinesi.

Degli Arii primitivi, una parte si stanziò nell'Asia minore e in Europa, mescolandosi con le popolazioni indigene; l'altra parte si estese per l'altopiano dell'Iran, partendosi in parecchi popoli, tra i quali i Medi e i Persiani, e penetrò nell'India, e vi prese stanza, dando origine a una floridissima civiltà, assai posteriore, per altro, alla civiltà egiziana e mesopotamica.

Giuseppe Sergi à recentemente dimostrato che gli Arii indiani ebbero dalla valle dell'Eufrate e del Tigri molte cognizioni fondamentali della loro cultura e molte credenze religiose, come più

---

che serve per ornamento del fregio dorico. *Mètopa:* intervallo fra i triglifi. *Etòma:* frontone. *Modanatura:* foggia o componimento dei membri minori (cornici, basi, cimase, ecc.). *Cimasa:* parte superiore, che serve di finimento a ogni principal membro architettonico.

tardi da' Greci, e l'impulso all'arte architettonica e rappresentativa. Il Fergusson ci fa sapere che nell'India non esiste architettura in pietra più antica di due secoli e mezzo avanti l'èra volgare, e che l'India deve l'introduzione della pietra all'epoca nella quale il Buddismo divenne religione di Stato, sotto il grande Asoka, che regnò dal 272 al 236 a. C. Prima le costruzioni erano di legno. Probabilmente l'impulso al fabbricare in pietra venne agl'Indiani dalle relazioni con gli Assiri e co' Persiani, e specialmente co' Greci d'Alessandro. Si può dir degl'Indiani ciò che abbiamo detto degli Ebrei: « in una terra ricca, come nessun'altra, di energìe vitali, furono dominati da una natura più forte di loro, furono poveri di volontà e di azione e ricchi di virtù contemplative e di pensiero » (G. Lipparini). Epperò ci diedero una delle più antiche poesìe e filosofìe del mondo, ma coltivarono assai tardi l'arte.

A ogni modo, tanto per dirne qualche cosa, l'arte indiana à carattere grandioso e bizzarro nello stesso tempo. I monumenti architettonici dell'India, siano templi sotterranei scavati nelle rocce, o templi non sotterranei, ma pur fatti di scavo, o edifizii fatti di macigni sovrapposti, sono sempre più grandiosi di quelli degli altri popoli orientali: masse gigantesche trasformate in edifizii da forze sovrumane. A Èlora, tutta una montagna di granito rosso, contiene sotterra, per oltre sei miglia, delubri a Brama, Visnù e Siva.

Alla colonna cilindrica l'India preferì quella a foggia di balaustro, e il pilastro basso e quadrangolare, che divenne poi ottagonale, e da ultimo di sedici lati, che, incavati, formarono la colonna scanalata.

L'India generò dal tumulo quasi tutta l'architettura de' suoi templi portentosi e delle sue mirabili reggie, che sembrano piuttosto fantasmagorìe che oggetti reali. Il *thupo* (1) cilindrico si trasformò più tardi in *pagoda*, e divenne il prototipo di tutti i monumenti dell'estremo Oriente dalle Isole Malesi alla Mongolia, dal Tibet alla Cina e al Giappone. Tra le pagode, o *case sante*, quella di Brama, che si erge a Scialembrum con cerchia triplice di mura, è riguardevole sopra ogni altra per vastità e pel gran numero di colonne e di sculture ad alto e basso rilievo.

La scultura non progredì molto a causa della legge che prescri-

---

(1) Ammasso di pietre. È, in sostanza, un tumulo regolarmente costruito in forma di cupola emisferica massiccia. A poco a poco vi si sovrapposero dei parasoli di pietra, sorreggendoli con leggeri pilastri: e se ne generò una torricella a parecchi piani.

veva la forma, il vestito, gli attributi, i simboli delle strane e mostruose immagini divine. Poco resta della pittura indiana, esercitata, pare, soltanto dalle donne.

Gl'Indiani coltivarono anche le arti industriali: famosi i loro tessuti, le lacche, le terrecotte, gli smalti, i giojelli, come le pitture su carta di riso, i tessuti, le porcellane, i vetri smaltati e screpolati della Cina, le lacche, i tessuti, le ceramiche, le incisioni del Giappone.

Ma noi non ci possiamo, né ci potremo, occupare della Cina e del Giappone, perché la loro arte, come quella dei popoli americani, non esercitò azione alcuna su l'arte d'occidente, greca e latina, che a noi più importa. Manifestiamo per altro il desiderio che nelle nostre scuole, nelle quali si narrano minutamente i fatti dell'Oriente classico, si cominci a parlare anche della Cina (aperta, fin dal 1583, alla scienza e alla fede europea da un italiano, Matteo Ricci, da Macerata), e del Giappone, le cui relazioni con l'Europa segnano oramai quasi il principio d'una nuova storia.

IX.

Conchiusione.

L'Ellade luminosa ci attende. Ma prima di abbandonare il mondo orientale, non sarà inutile qualche riflessione generale su la sua arte.

In tutto l'Oriente, salvo forse la Cina, dove non furono mai conosciute le caste, né v'à nobiltà ereditaria, l'*individuo* non à valore.

Anche a chi, come noi, non dia alcuna importanza alla teorìa storica delli *eroi*, dà da pensare il fatto della mancanza di grandi *individualità storiche* in tutto l'Oriente, tranne che presso gli Ebrei. Certo, né Alessandro Magno (che unificò tutto l'Oriente), né Pericle, né Cesare, né Augusto potevano essere figli del mondo orientale. Ciro sarebbe nome vano senza soggetto, se a questo nome non avesse dato un contenuto ideale la greca fantasìa di Senofonte.

In tutto l'Oriente l'uomo non era *cittadino*, non che *individuo*: era *suddito*. E valga il vero.

In Egitto troviamo un governo monarchico assoluto ereditario, consigliato dai sacerdoti e puntellato dai guerrieri, e tre classi sociali: sacerdoti, guerrieri, plebe; le due prime delle quali di-

videvano col re la proprietà di tutte le terre. Presso gli Assiri e i Babilonesi la casta sacerdotale teneva i più alti offici dello Stato, compresa la dignità regia; e il governo era un despotismo senza freni, col re autocrate e sommo pontefice, vicario degli dèi su la terra. Gli Ebrei, ai quali pure, come abbiamo detto, la fede in un unico iddìo creatore e padre degli uomini diede il sentimento dell'eguaglianza sociale, ammettevano la schiavitù, specialmente degl'infedeli, dannati da Jehova allo sterminio; ed ebbero, sia nel governo patriarcale originario, sia nella federazione delle dodici tribù, sia nella monarchìa, ordinamento sempre teocratico. Fanno quasi eccezione i Fenicii, i quali ebbero la schiavitù e la monarchìa ereditaria, ma con autorità temperata dagli ottimati, che rappresentavano i ricchi mercatanti, e costituivano una specie di aristocrazìa del danaro. Qualche seguace della interpretazione economica della storia potrebbe addirittura rintracciare in Fenicia la *preformazione della borghesìa*. Peccato che i Fenicii, a dispetto del sullodato seguace, non siano stati originali cultori dell'arte! Procediamo. In Persia, il re si riteneva padrone delle sostanze e della vita dei sudditi, divisi in tre classi: guerrieri, sacerdoti, agricoltori. Nell'Asia minore, tranne le colonie greche, governo dispotico e schiavitù. Nell'India, il cui governo era una monarchìa assoluta con diritto ereditario, i *sudra* e i *paria* erano i servi naturali delle caste privilegiate dei sacerdoti (*bramani*), dei guerrieri (*ksciatriya*), cui sottostavano pastori, agricoltori e commercianti (*vaisiya*).

In somma, per dirla con Giorgio Hegel, l'Oriente seppe solo che *uno* è libero: il despota. Come disse il Bonghi, nella società orientale « un popolo si eleva sopra gli altri; e nel popolo che sovrasta, la volontà d'un uomo è arbitra d'ogni cosa ». La società è ordinata in caste, in classi, in professioni ereditarie. L'orientale è il mondo dell'autorità, dell'eredità, del despotismo, sia autocratico, sia teocratico, e più teocratico che autocratico.

Questa prima età della storia umana, questa fanciullezza del mondo segna quasi un regresso rispetto all'età preistorica, nella quale alla lotta pel fonte, pel frutto, per la donna l'uomo si presentava con piena coscienza del suo valore, armato di tutta sua forza, che era il suo diritto. Nelle grandi guerre d'Oriente, invece, milioni d'uomini sgozzano milioni d'uomini solo per servire un despota!

In queste circostanze sociali, l'arte doveva rimanere rigida e immobile, com'erano rigidi gli ordinamenti, com'erano immobili le sterminate plebi. Il paria orientale, asservito, si trova fuori della storia, è incapace di progresso; mentre il paria cristiano

potrà farsi prete o frate, e diventar pontefice, che è servo dei servi... di Dio, ma anche re dei re... degli uomini! Ma quanto cammino deve fare l'umanità!

L'*individuo* comincia ad avere valore in Grecia. Qui, se non tutti, *alcuni*, non più *uno*, sono liberi. Qui il *suddito* diventa *cittadino*. Qui l'arte diviene l'espressione non soltanto, come in Oriente, dell'*ambiente* naturale e sociale, ma anche dell'*individuo*.

Con tutto ciò, non è inutile lo studio dell'arte orientale, e perché gli Orientali tramandarono a' Greci le tecniche dell'arte, e perché oggi, all'alba del secolo XX, accennano a risorgere nel cosiddetto *novo stile* gli antichi motivi e le antiche forme orientali *tipiche*, *geometriche*, *stilizzate*. Così, pei giojelli e per altri piccoli oggetti ornamentali sono stati bellamente esumati molti elementi decorativi egizii e assiri, disegni di amuleti, di scongiuri magici, di strumenti cabalistici e jeratici, rispondenti a quel bisogno d'idealismo, a quel desiderio dell'occulto e del misterioso che è proprio di certe disequilibrate anime moderne, che si refugiano nel passato, incapaci d'intendere i novi destini umani e di fissar lo sguardo nel novo sole che sorge.

II.

L'ARTE GRECA

II.

L'ARTE GRECA

I.

La natura, la vita sociale e l'ideale estetico de' Greci.

La natura del suolo, in alcuni luoghi, come nell'Attica, addirittura sterile; il mare, facile via di comunicazione delle genti elleniche tra loro e con le straniere; la posizione stessa della Grecia, non lontana dall' Egitto né dall'Asia orientale, costrinsero il popolo greco a una vita operosa, a fine di ottenere dalla terra il grano, il lino, la vite, l'ulivo, di conquistar mercati, di scambiare prodotti: onde in piccolo territorio fu possibile grande e benefica civiltà. In una penisola, qual è l'ellenica, intersecata da alte catene di monti, che la frastagliano e dividono in molte valli, la popolazione si dové ordinare in piccoli centri isolati e autonomi, per lo più governati a democrazìa, forma di reggimento che favorì il formarsi e l'affermarsi del sentimento dell'individualità, dal quale nacque il desiderio di primeggiare e l'amore ardente della gloria e il culto dell'arte. Lo stesso avvenne nella gloriosa Italia dei Comuni, culla dell'arte moderna.

Così le arti del disegno, che mossero i primi incerti passi in Oriente, inceppate dai vincoli del despotismo e della teocrazìa, cominciano a camminare secure e grandi, sotto il cielo luminoso dell'Ellade, dove per la prima volta si manifesta intera la personalità umana, dove la pianta uomo per la prima volta cresce e fruttifica e spande i suoi rami sotto i vividi raggi del sole della libertà.

L' individuo comincia — dicemmo — ad aver valore nella Grecia. Qui, se non *tutti* (si pensi al fatto che persino Platone e Aristotile giustificarono la schiavitù), *alcuni*, non più *uno*, come

in Oriente, sono liberi. Qui il *suddito* diventa *cittadino*: al potere militare e sacerdotale succede il potere della scienza e della filosofia: onde lo Hegel disse che il mondo in Grecia comincia a pensare. Qui l'arte diviene l'espressione non soltanto, come in Oriente, dell'*ambiente* naturale e sociale, ma anche dell'*individuo*: epperò sono possibili le manifestazioni del *genio*, Fidia e Apelle, la forza e la gentilezza, il sublime e la grazia.

Il simbolismo dell'arte orientale cede il posto al *reale* idealeggiato: il fantastico, il mostruoso all'evidente, al proporzionato. Seppe la Grecia dare alle sue concezioni serene una forma chiara al senso e all'immaginazione, e dar vita a capolavori compresi in tutti i secoli e da tutti i popoli, eterni e universali, perché umani.

L'arte greca fu essenzialmente popolare: sórta di popolo e pel popolo, ne significò i sentimenti, le idee, le aspirazioni; si collegò intimamente alle sue consuetudini di vita, a' suoi istituti politici e religiosi. Epperò fu originale. Certo, l'arte greca, come la religione, di non poco fu debitrice all'Oriente: ma i Greci seppero inalzarsi a una più serena, se non più elevata, concezione della divinità, trasformando miti paurosi e mostruosi in una fonte inesauribile d'ispirazioni e contemplazioni estetiche, e dando forme perfette, ma umane, agli dèi.

Fu già bene osservato che questo, a così dire, antropomorfismo estetico, questo abbassare gli dèi al livello degli uomini produsse di contraccolpo la tendenza all'inalzamento degli uomini verso gli dèi. I quali, pertanto, divennero l'ideal tipo della bellezza vivente, il mirabile esempio di tutte le virtù costituenti la perfezione umana, non pure morale e intellettuale, ma anche fisica: però che i Greci non distinsero mai l'anima dal corpo, e seppero apprezzare la bella gagliardìa delle membra quanto l'altezza del pensiero e del sentimento: vollero, insomma, il connubio della forza e della bellezza fisica con la forza e la bellezza morale. Strumento dell'educazione della gioventù era la musica, e soprattutto la ginnastica, non solo per la utilità pratica d'un esercizio necessario a un operoso popolo marinaresco, ma per l'amore dei corpi agili, belli, proporzionati, eleganti, così nelle ritmiche movenze delle danze religiose come nel forte maneggio dell'armi. I giovinetti ateniesi, nelle palestre e ne' ginnasii, addestrarono, illeggiadrendolo, il corpo alle fatiche. A Sparta fin anco le donne erano pubblicamente educate e obbligate a esercizii ginnastici, e validi figli escivano dai loro fianchi possenti.

« Non era possibile nel concetto de' Greci — scrive Giorgio Curtius — raffigurarsi uno spirito sano in un corpo infermiccio,

uno spirito sereno in un corpo trasandato e goffo. L'equilibrio tra l'uomo fisico e l'uomo morale, l'armonico sviluppo di tutte le forze, di tutti gl'istinti naturali: ecco nella mente degli Elleni l'officio dell'educazione ».

Grandi feste patriottiche, alle quali da ogni regione accorrevano i Greci, e che valevano a tener desto il sentimento di nazionalità, erano i giochi *pitici* (a' piedi del Parnaso, in onore di Apollo), gl'*istmici* (sull'istmo di Corinto, in onore di Posidone), i *nemèi* (nella Valle Nemèa, nell'Argolide, in onore di Zeus), e soprattutto gli *olimpici*, anch'essi consacrati a Zeus, che si celebravano ogni quattro anni, cioè ogni *olimpiade* (da questo fatto i Greci numerarono gli anni), in Olimpia, nell'Elide. Consistevano in esercizii ginnastici: pugilato, lotta; *pancrazio*, ch'era un misto di lotta e di pugilato: *pentatlo*, comprendente salto, corsa, disco, bersaglio, pugilato; in corse di cavalli, gare poetiche e musicali, esposizioni d'opere d'arte. Una corona d'ulivo era premio a' vittoriosi, che i concittadini ricompensavano con doni e grandi onori (gli Spartani, per esempio, concedevano loro di combattere accanto al re); e statue s'ergevano a loro gloria; e Pindaro li cantava. Non è un paradosso dire che, se l'educazione del popolo greco non fosse stata essenzialmente ginnastica e musicale, né di Fidia né di Pindaro si onorerebbero l'arte e la poesìa.

Come nell'arte romana la forza e la maestà insita alla vita battagliera del Campo di Marte, così nell'arte greca si riflette la forza e la bellezza insita agli esercizii delle palestre e de' ginnasii. La forza e la bellezza, l'atleta e la venere, che sono i due soggetti preferiti dagli scultori greci. Per ritrarla nell'arte, i Greci crearono con la ginnastica la bellezza vivente. E la ginnastica non era, com'è oggi, alla maniera dei Tedeschi, moto libero e gioco, ma esercizio governato da severe discipline. A questo sapiente magistero sono in gran parte dovute le maraviglie della scultura greca, e il realismo di Mirone, e l'idealismo di Fidia, e l'armonìa geometrica di Policleto, e la grazia di Scopa e di Prassitele, e la naturalezza di Lisippo.

I Greci consideravano il corpo umano come una macchina gagliardissima insieme e agilissima: due qualità che rare volte si trovano congiunte in natura, ma che si possono e debbono congiungere nella idea, quando immaginiamo un corpo umano veramente perfetto. In ciò consiste il famoso *bello ideale*, che non è un concetto trascendente, ma è lo stesso bello naturale scelto. L'arte era insomma a' Greci imitazione della bella natura; la bellezza Platone definiva splendore del vero.

Il bello ideale risplendeva in tutti e tre gli stili (tre come nel-

l'eloquenza) della scultura, corrispondenti a' tre gradi delle persone ritratte: nello stile *infimo*, che ritraeva, emendandone le imperfezioni, gli uomini; nel *mezzano*, che ritraeva, quanto più nobili poteva, gli eroi; nel *sublime*, che ritraeva, sovranamente grandi e belli, gli dèi.

La nobiltà dell'arte greca è riposta in non so quale tranquilla e semplice grandezza, in una divina ἀταραξίαν, o imperturbabilità, di cui Pericle fu l'esempio vivente: le quali resultano, giova ripeterlo, dall'armonìa delle forze fisiche e delle forze morali. « Tolto ai dolori, alle miserie, alle agitazioni dell'anima, il Greco (disse G. Hegel) assume quella serenità inalterabile e maestosa, che gli dà un non so che di divino ».

Non mai fu così pieno, come nella Grecia, l'accordo tra l'arte e la vita, tra l'ideale estetico e l' ideale etico. Τετράγωνον chiamarono i Greci l'uomo incolpabile, perfetto, con parola propria dei corpi quadrati, cioè al tempo stesso agili e forti, cari a Policleto, il teorico delle proporzioni nella scultura. Con una sola parola (τὸ καλόν) indicarono il bello e il buono, che sono, in sostanza, armonìa.

Simboleggiarono la musica delle cose, e insieme significarono l'idea della luce e della verità, in Apollo, dall'aurea lira, guidatore dell'armoniosa carriera del mondo; e con un sol nome (κόσμος) designarono il concetto di ordine e di universo. Platone pensò, con Pitagora, sorelle la musica e l'astronomìa: vide una geometrìa sublime presedere all'armonìa degli enti; e scrisse un dialogo, il *Carmide*, su quella σωφροσύνη, che consiste nella giusta misura in tutto: concetto sereno della vita, pel quale il popolo ellenico ebbe la superiorità su tutti i popoli del mondo antico.

La bellezza è perciò, pe' Greci, l'armonica disposizione delle parti, l'uno nel vario.

Nei colossali edifizii dell'Oriente, l'espressione resulta dall'effetto delle gigantesche dimensioni de' materiali; negli edifizii della Grecia, piccoli, per lo più, e pure grandiosi (nell'area della Basilica di San Pietro si contengono oltre nove aree del Partenone), risulta dall'armonìa delle linee, dalle giuste proporzioni.

Tale e tanta è l'euritmìa delle greche forme, che il contemplare le statue degli dèi umanati, maestosamente sorridenti nella lor reggia, i templi, doveva far sentire al popolo greco un non so che di simile a ciò che si sente contemplando gli spazii interstellari.

II.

I periodi storici della cultura e dell'arte greca.

Stabilitisi nell'Asia, i Greci vennero a contatto con le popolazioni indigene, avversanti la loro espansione in Oriente: ebbe così origine quella vetusta civiltà orientaleggiante, i cui avanzi furono scoperti negli scavi recenti a Troja, a Micene, a Cnosso, e che ne' poemi omerici è gloriosamente ritratta. Pertanto l'arte greca cominciò orientaleggiante: ma Apollo dovea vincere Marsia, e scorticarlo.

All'età eroica, all'infanzia, al periodo *preistorico*, che va sino a Omero, segue il protostorico, da Omero alle guerre persiane (500 a. C.), detto anche *jonico*, perché le colonie joniche dell'Asia minore e le isole dell'Arcipelago sono il campo dove fioriscono l'attività industriale e commerciale, le arti e le lettere, che di qui, a poco a poco, si diffondono in altre parti della Grecia. Alle vecchie monarchìe succede il breve ma splendido governo de' tiranni, al quale succedono i liberi comuni cittadini. Ma dopo l'assoggettamento delle città greche dell'Asia all'Impero Persiano, la cultura si refugia nel libero suolo dell'Attica.

Seguono i periodi più propriamente *storici*, che sono l'*attico*, l'*alessandrino*, il *bisantino*.

L'*attico*, che giunge fino ad Alessandro il Grande (333 a. C.), è il periodo della greca gioventù, di cui si suol considerare simbolo e immagine l'incomparabile Apollo del Belvedere, che appartiene, per altro, alla scultura alessandrina. Atene è alla testa della civiltà mediterranea.

Non vi à in tutta la storia universale età più gloriosa di quella di Pericle: soltanto, forse, l'età dei nostri Comuni può esserle senza scapito paragonata. L'Atene di Pericle e la Firenze di Dante dimostrano come la democrazìa sia l'ordinamento civile più propizio all'incremento delle arti allietatrici della vita.

Pericle incarnò in sé l'ideale ellenico ritratto dai maestri dello scalpello: nulla poteva alterarne la serenità; sobrio, attivo, prudente, seppe riformare la costituzione ateniese, rendendola anche più democratica, liberando la cittadinanza povera dall'oppressione de' ricchi. Non furono mai così floride le condizioni finanziarie della città, che fu interamente cinta da mura, congiunta a uno de' suoi porti, il Pirèo, e, a spese de' tributi degli alleati, abbellita di splendidi monumenti. È questa l'età di Fidia e di

Polignoto. E Pericle infiammava i cittadini con la sua eloquenza, e Sofocle perfezionava la tragedia; Erodoto dava opera alla prima storia degna di questo nome, e Anassagora, Protagora e Zenone speculavano su le cose del cielo e della terra.

Ma, dopo le guerre peloponnesiache, cessa il primato d'Atene, finché la Grecia, spossata dalle lotte fraterne, cade sotto la dominazione macedone.

Il periodo *alessandrino*, che giunge fino a Giustiniano (529 d. C.), comprende le due epoche della dominazione macedone e romana. È il periodo della virilità.

La cultura greca, diffusasi dopo le vittorie d'Alessandro, ebbe nova sede nelle grandi città che divennero metropoli de' regni sórti dalle rovine dell'Impero Macedone: Pergamo, Rodi, Efeso, Antiochia. Ma soprattutto Alessandria, specialmente sotto i primi Tolomei, divenne il centro della nova cultura, chiamata perciò *alessandrina*, il grande mercato, l'Università, la biblioteca dei popoli mediterranei, il crogiòlo nel quale si fusero e confusero la civiltà greca e l'orientale.

> Tale il nipote del Pelide estrusse
> la sua cittade: e Faro, inclito nome
> di luce al mondo, illuminò le vie
> d'Africa e d'Asia.
> (G. Carducci).

In questo periodo la cultura non è tanto propria degli Elleni, quanto de' popoli ellenizzati; non è tanto *ellenica* quanto *ellenistica:* preludio all'universalità della cultura moderna. Ànno straordinario incremento le scienze positive, le indagini storiche e filosofiche: ma l'ingegno non è più creatore, e indarno cerchi nelle lettere e nelle arti la bella spontaneità degli anni periclèi.

Il periodo *bisantino*, che giunge sino alla caduta di Costantinopoli, o Bisanzio, in mano de' Turchi (1453), è l'età della vecchiezza e della morte. Ma diremo dell'arte bisantina, quando tratteremo dell'evo medio.

III.

L'arte cretese.

Prima d'incominciare a parlare dell'arte greca, crediamo opportuno accennare a Creta, che recenti ricerche archeologiche ci fanno considerare come la culla della religione, delle leggi e delle arti dell'antica Grecia.

Quest'isola, dove si crede abbia fiorito la più vetusta civiltà

(V.: Dante, *Inf.*, xiv, 95), successivamente soggetta ad Atene, a Roma, ai Saraceni, ai Veneziani, ai Turchi, si trova oggi in tristissime condizioni.

Ma — come scrive Mary A. A. Galloway (*The Nineteenth Century and after*, luglio 1901) — gli scavi diretti dall'Evans e dallo Hogarth provano che ben diverse erano le condizioni dell'isola, allorché il famoso palazzo di Minosse, a Cnosso, presso Candia, era la sede di una grande potenza, la quale dominava tutto l'Egeo circa quattromila anni or sono, e commerciava con tutte le nazioni d'Oriente, molto prima che i Fenicii portassero la porpora da Tiro. Una tradizione antichissima dice che Minosse divise l'isola in tre parti, fondando in ciascuna una città, Cnosso, Festo e Cidonia, i più vetusti centri d'incivilimento preellenico. Cidonia non si è bene identificata; Cnosso fu esplorata dalla missione archeologica inglese; Festo dalla missione archeologica italiana: scoperte non meno importanti di quelle di Enrico Schliemann e G. Doerpfeld, che a Troja e a Tirinto trovarono avanzi di palazzi preellenici e a Micene i cosiddetti tesori di Agamennone e di Clitennestra.

Nei magazzini del re Minosse a Cnosso furono trovate file di capaci giarre, una volta destinate a contenere olio; e nelle numerose camere sotterranee del palazzo sembra avessero ricetto dei veri tesori d'oro e di metalli preziosi. Questo palazzo (di cui è stata già messa in luce una buona parte) occupa a Cnosso due acri di terreno (in cifra tonda 8000 m. q.); e con la sua moltitudine di stretti corridoj senza uscita e di piccole camere quadrate dà veramente l'idea di un labirinto.

I principali appartamenti del palazzo erano decorati con affreschi, in alcuni dei quali ammiriamo stupefatti come le dame di corte indossassero abiti che si direbbero tagliati da una delle nostre sarte, e avessero acconciature quali escirebbero dalle mani del più moderno *coiffeur* parigino.

Altre prove dell'esistenza in questo periodo preistorico di un senso d'arte pari, se non superiore, a quello dell'epoca micenica o egizia, ci sono offerte da un bassorilievo in terracotta dipinta, rappresentante un cane di grandezza naturale, da una testa di leonessa abilmente scolpita in marmo, e da varii piccoli oggetti lavorati in oro e in bronzo. E che l'abilità degli artefici non si limitasse al dipingere e al modellare, lo provano il vasellame e i sigilli finamente incisi, grazie ai quali gli studiosi ànno potuto assegnare una data approssimativa allo splendido palazzo di Minosse, il mitico re che avrebbe ottenuto le leggi direttamente da Giove, suo padre.

Non molto distante dal palazzo sorge il monte Ida, dove una tradizione vuole sia nato Giove; ma la caverna dove avrebbe avuto vita il Dio, sta sul monte Dicte, e lo Hogarth, il quale l'à esplorata, ne à disotterrato una gran quantità di offerte di bronzo, ora serbate nel museo di Candia, insieme coi tesori di Cnosso e coi molti esemplari di *labri*, o doppie asce di Giove, da cui deriva l'antico nome di Labirinto dato al palazzo di Minosse e all'abitazione del Minotauro.

Gli scavi della Commissione italiana a Festo, diretti dallo Halbherr, ànno messo a nudo più verso l'interno un altro palazzo, anche più grandioso, che conteneva fra l'altro un antico codice di leggi scolpite in pietra; e non passa quasi settimana senza che in uno o in altro dei luoghi esplorati venga alla luce qualche nuovo e interessante oggetto. I palazzi di Cnosso e di Festo ci fanno pensare alla reggia di Alcinoo (*Odissea*, VII):

> ... d'Alcinoo magnanimo l'augusto
> palagio chiara, qual di sole o luna,
> mandava luce. Dalla prima soglia
> sino al fondo correan due, di massiccio
> rame, pareti risplendenti, e un fregio
> di ceruleo metal girava intorno.
> Porte d'òr tutte la inconcussa casa
> chiudean: s'ergean dal limitar di bronzo
> saldi stipiti argentei, ed un argenteo
> sosteneano architrave, e anello d'oro
> le porte ornava . . . .

Ma per l'archeologo ciò che costituisce la più preziosa delle scoperte è la collezione di tavolette d'argilla messe insieme dall'Evans a Cnosso, su le quali è inciso un perfetto tipo lineare di scrittura preistorica, del tutto sconosciuta. Non è semitica, benché possa essere derivata dall'Egitto, e lascerebbe credere che i Cretesi fossero in possesso di una scrittura anteriore e diversa da quella dei Fenicii, ai quali fino a oggi si è attribuita l'introduzione della prima scrittura in Europa.

Troviamo dunque in questa piccola isola, quasi equidistante dall'Europa, dall'Asia e dall'Africa, religione, letteratura e arte, con caratteristiche proprie e diverse da quelle dell'Assiria e dell'Egitto; e vi troviamo inoltre una ricca, ordinata e prospera comunità, che usa l'oro e il bronzo in un'epoca probabilmente più remota da quei Greci pei quali cantava Omero, che non sia la storia della guerra di Troja dalle leggende del re Arturo.

IV.

L'architettura primitiva greca; e l'origine dei tre ordini, secondo il Milizia.

L'arte greca primitiva è tutt'una cosa con l'arte ciclopica dei Pelasgi, che s'era diffusa nell'Asia minore, nella Grecia e nell'Italia meridionale.

I più antichi avanzi architettonici della Grecia consistono in residui di mura ciclopiche, quali si vedono a Micene: ammasso di blocchi di pietra greggia sovrapposti senza cemento e rincalzati di sassi e di schegge. A tali mura ciclopiche seguono le mura dette più propriamente *pelasgiche*, costruite di regolari blocchi poligonali tra loro combacianti. Tale la porta, detta *dei Leoni* (Fig. 15), delle mura cingenti l'acropoli di Micene: la quale consta di due massicci stipiti che sostengono un enorme architrave, su cui le pietre della muraglia formano un vano triangolare, contenente un lastrone di pietra, a mo' di timpano, con due leoni scolpiti. Non molto lontano dalla *Porta de' Leoni* si trova il *Tesoro di Atrèo*, risalente, dicesi, al XII secolo a. C., costruzione sotterranea, una specie di cupola, formata di massi circolari sovrapposti, in aggetto gli uni su gli altri.

Poco sappiamo delle abitazioni ciclopiche e pelasgiche; però che le descrizioni omeriche di palazzi regali sono probabilmente creazioni della fantasìa del poeta, che certo conosceva per fama la magnificenza delle reggie assire e babilonesi. Per altro le rovine, testé scoperte a Candia, del supposto palazzo di Minosse sono assai somiglianti alle rovine di Micene. I sepolcri dei luoghi di pianura erano tumuli, come quelli di Patroclo e di Ettore, descritti nel XXIII e nel XXIV dell'*Iliade*; mentre le tombe de' luoghi montuosi eran rivestite di pietra, o scavate, come in Egitto, ne' fianchi dei monti.

Pare che, anteriormente al VII secolo a. C., i templi si costruissero di legno e di metallo. Solo in questo secolo cominciarono a essere usati i tre ordini architettonici, i cui elementi, per altro, eccetto l'architrave, caratteristica dell'architettura greca, non sono del tutto indigeni, ma provengono in parte dall'Egitto, dall'Assiria, dall'Asia minore.

Perché l'arte greca delle origini, come abbiamo detto, e non soltanto l'architettura, fu tributaria dell'orientale.

Statue egizie erano venerate in alcuni dei più antichi templi della Grecia; e le colonne degl'ipogèi di Tebe sono rammentate

come esempi dell'ordine protodorico. Una quantità di elementi decorativi, forme di vegetali e d'animali fantastici (i grifi, per

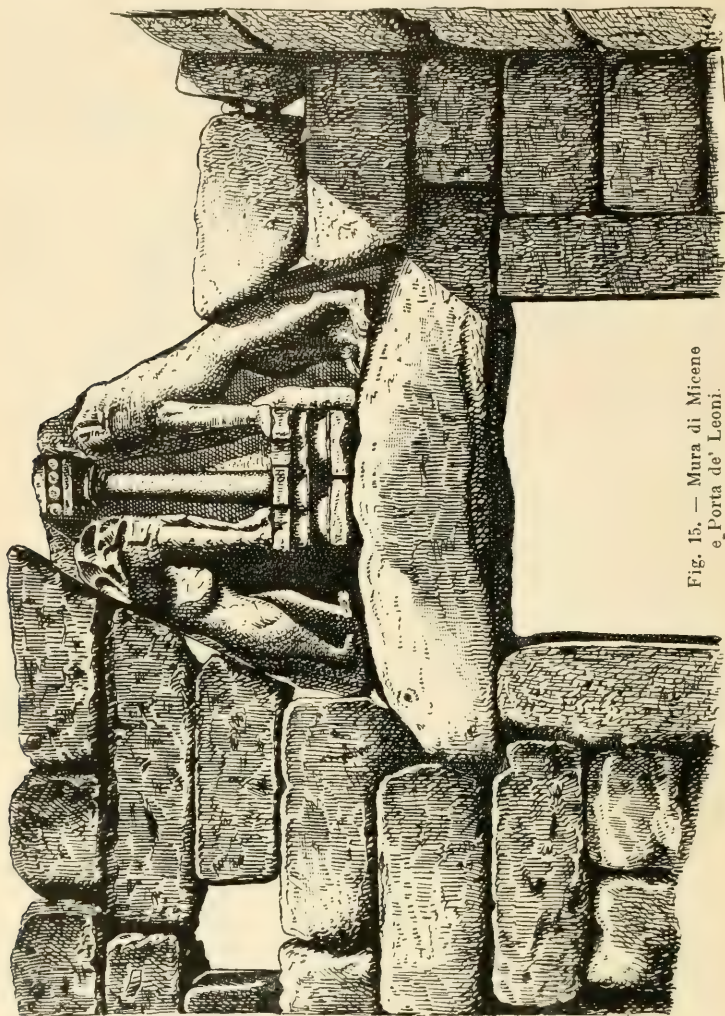



Fig. 15. — Mura di Micene e Porta de' Leoni.

esempio, teste d'uomo su corpi d'uccello), usati da' Greci, sono essenzialmente orientali; orientale è il modo di modellar le statue nella scultura greca primitiva. Omero, in un luogo del vigesimo-

terzo dell'*Iliade*, che noi abbiamo citato, parlando de' Fenicii, descrive un vaso, mirabile opera sidonia, offerto da Achille al vincitore di uno dei giochi in onore di Patroclo. È naturale poi che i mercanti fenicii portassero i prodotti dell'arte orientale, specialmente assira, nell'arcipelago e nel continente greco, come pure in Sicilia e nell'Etruria.

Ma torniamo all'architettura. Il Milizia, senza ricercare le influenze dell'Oriente nell'architettura greca, ci dice la presumibile origine degli ordini architettonici. Egli scrive:

I tronchi degli alberi, sostegni verticali della capanna, si convertirono in *colonne*, ora lisce, ora scanalate, ora ornate a spirale, come naturalmente avviene a essi tronchi. Era loro necessaria la *base*, affinché non si avvallassero. Ugualmente necessarii in cima al *fusto* erano i *capitelli*, i quali, slargandosi gradatamente, ricevessero meglio il sovrapposto trave orizzontale. Gli ornamenti di essi capitelli, i *fogliami*, le *volùte*, i festoni saranno derivati dai rami lasciati in cima ai tronchi, i quali rami, pieni di foglie e di fiori, compressi dal sovrapposto carico, si saranno in varie guise ravvolti.

Queste colonne si fecero di varie dimensioni, secondo le differenti dimensioni degli alberi, che s'impiegavano proporzionatamente alla forza che avean da fare: quale svelto, quale tozzo e quale di mezzana misura. Quindi i tre *ordini* dell'architettura: il *dorico* robusto, il *jonico* gentile, il *corinzio* delicato.

Sopra i tronchi verticali della capanna andava il tetto, che la coprisse: ecco il *cornicione*.

Dal coperto o comignolo della capanna, fatto di qua e di là pendente per lo scolo della pioggia, provengono i *fastigi*, che si chiamano *frontespizii* o frontoni, e furono più o meno acuti, secondo le occorrenze de' paesi più o meno esposti alle nevi.

Quei tronchi verticali si posero da principio in distanza sufficiente fra loro, affinché l'architrave con tutto il carico del tetto non si rompesse per soverchia tratta: quindi gl'*intercolonnii*. Ma, bisognando poi intercolonnii più spaziosi per condurvi sotto materie di gran volume, si dovettero incastrare ne' travi verticali due pezzi di legno pendenti l'un verso l'altro, i quali sostenessero parte del peso. Ecco l'origine degli *archi* di varia forma e delle varie *vòlte*, le quali non sono che archi continuati nell'interno dell'edificio.

Per maggior riparo si pensò poi chiudere gl'intercolonnii, lasciando però delle aperture, *porte* e *finestre*, per bisogno e comodità degli abitanti, e ne derivò l'architettura di *bassorilievo*, in cui le colonne si addossano o s'incassano nel muro. E siccome que' vani si sono potuti chiudere ora con tavolati variamente disposti, ora con pezzi di travi, o con pietre grezze, orizzontalmente le une sopra le altre, in modo che le giunture si corrispondano a vicenda, ne sono provenuti ora i muri *lisci*, ora i *riquadri* intaccanti il muro, ora le opere *rustiche* con *bozze* o *bugne*.

Per preservare sempre più le abitazioni dalla umidità del terreno si piantò l'edifizio alquanto elevato sopra i travi, o sassi con terrapieno dentro; quindi i *piedestalli*, gli *zoccoli*, i *basamenti*. Così, per difendersi dalle piogge, si posero su le porte e su le finestre alcuni pezzi di asse inclinati: e ne nacquero le *cornicette* e i *piccoli*

frontoni. Come anco, per tenersi al coperto, davanti gli edifizii si eressero i *portici.*

E le scale donde derivano, se non da' tronchi posti gradatamente in un piano inclinato? Le ringhiere proverranno dalle scale a piuoli, o da' rastrelli posti a traverso alle aperture delle prime abitazioni, per impedire ai fanciulli, o agli animali domestici di cadere o d'uscirne fuori.

Ecco come dalla struttura della capanna sono nati gli ordini con ogni loro pertinenza; e, proseguendo la stessa traccia, si scopre l'origine e la causa d'ogni altro modo architettonico.

Questo è il semplice e naturale cammino tenuto verisimilmente dai Greci per ridurre ad arte e a scienza di fabbricare il ricovero richiesto dalla necessità, dal comodo, e finalmente dai piaceri della vita.

I caratteri dei tre ordini, la robustezza del dorico, da paragonare al rude *discorso laconico*, la gentilezza del *jonico*, la delicatezza del *corinzio*, sono corrispettivi e cònsoni, massime i due primi, all'indole dei popoli che li crearono. Rude e severa fu l'indole dei Dori, aristocratici, conservatori e religiosi. Vivaci, al contrario, curiosi, irrequieti, desiderosi d'avventure, amanti d'ogni bellezza e d'ogni gentilezza furono li Jonii, la razza ellenica più civile, i veri rappresentanti del genio greco.

V.

L'Ordine dorico. Il Partenone.

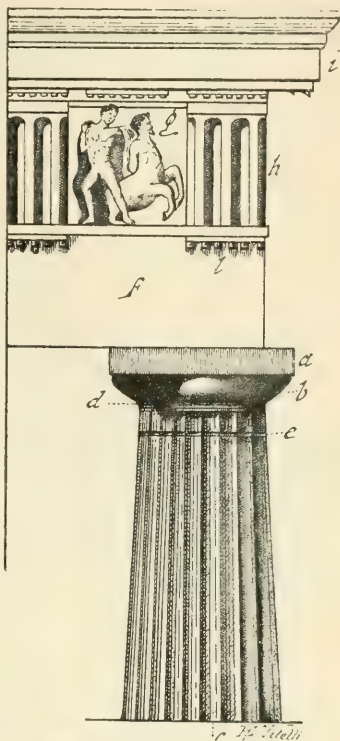
È il più antico dei tre ordini: lo vediamo apparire in sul cadere del secolo VII a. C. nelle colonie doriche, quali Metaponto. Pesto, Segesta, Agrigento, Siracusa, e più tardi in Corinto. Le parti essenziali dell'ordine sono le colonne e la trabeazione, la parte sostenente e la sostenuta (Fig. 16). La colonna posa immediatamente su lo *stereobate*; la striano verticalmente da sedici a venti scanalature a spigolo acuto; la sua circonferenza va gradatamente diminuendo. Terminato da un *collarino*, il fusto della colonna è cimato dal *capitello*, composto da un *echino*, o cuscinetto, e da un *àbaco*, tavoletta quadrangolare, sporgente da ogni lato oltre il piombo dell'echino. La trabeazione si compone di tre parti distinte: l'*architrave*, filare di pietra pesante su gli àbachi de' capitelli, una fascia chiamata *tenia*, che termina l'architrave, la quale contiene le gocciole negli spazii che vengono a cadere sotto i triglifi della zona superiore, costituenti il fregio. Questo è diviso verticalmente da riquadri, segnati da tre striature, che sono appunto i *triglifi*, alternantisi con compassi piani

o scolpiti, chiamati *mètope*. Sopra la cornice del fregio, ornata di modiglioni, o *mutuli*, e compiuta dal goggiolatojo, o *cimasa*, si alza il frontone triangolare *(etòma)*, il cui campo circoscritto chiamasi *timpano*, ed è ornato da statue di proporzione decrescente. Gli ornati posti agli angoli e al vertice del frontone prendono il nome di *acroterii*: quelli che ricorrono su la cimasa dei lati, fatti per lo più a guisa di palmette, prendono il nome di *antefisse*.

Fig. 16. — Ordine dorico (1).

Gli elementi del dorico s'incontrano, come abbiam detto, nell'architettura orientale: ma seppero i Greci assimilare questi elementi in modo da originare uno stile proprio.

Il tempio, o casa degli dèi, è la manifestazione massima dell'architettura antica.

L'ordinamento dei templi dorici è uguale a quello degli egizii. Anche i Greci *orientavano* i loro templi. Una *cella*, un *prònao*, o atrio, un *opistodomo*, o spazio esterno della cella, un *peristilio*, o porticato, a una o due file di colonne, posanti sopra uno stereobate, costituiscono il tempio greco. L'ordinamento più semplice d'un tempio è quello del tempio in *parastata* o *in antis*, comprendente una cella e un prònao chiuso ai lati, che presenta in facciata due piedritti, e due colonne su la linea del piano delle *ante*. Si passa da questo al tempio *pròstilo*, cioè con colonne nella facciata del prònao aperto ai lati. L'aggiunta di un *pòstico*, o prònao posteriore, dà origine al tempio *anfipròstilo*; il quale, se corredato di un solo filare di colonne sui lati, prende il nome di *perìttero*; se di doppio filare,

(1) *a*, àbaco — *b*, echino od ovolo — *c*, scanalature — *d*, ipotrachelio o collarino — *e*, intaglio — *f*, architrave — *g*, mètope — *h*, triglifi — *i*, gocciolatojo o cornice — *l*, gocce.

di *dìptero*. Se il numero delle colonne su la fronte del pronao è di quattro, il tempio dicesi *tetràstilo*; se di sei, di otto, di dieci, di dodici, *esàstilo*, *ottàstilo*, *decàstilo*, *dodecàstilo*. Le distanze tra le colonne *(intercolunnii)* distinguono i templi. A seconda del diametro, o modulo, della colonna, gl'intercolunnii prendono i nomi seguenti: *picnòstilo*, stretto; *sìstilo*, meno stretto; *èustilo*, di giusta larghezza; *diàstilo*, largo; *areòstilo*, larghissimo.

Templi dorici del periodo arcaico si trovano in Sicilia e nella Magnagrecia, e ne diremo parlando dell'arte italogreca. Solo la memoria resta di templi dorici arcaici nella Grecia continentale.

Fig. 17. — Il Partenone.

L'ordine dorico raggiunse il culmine della perfezione nel tempio di Pallade Atena in Egina e nel *Teseion* di Atene, opera di Micone. Ma il più insigne esempio ne è il *Partenone* (Fig. 17), o Tempio di Atena Partenia, opera di Ictino e di Callicrate (448-437 a. C.), che, secondo il concetto di Pericle, sopraintendente alle costruzioni pubbliche, era destinato alla conservazione del tesoro pubblico, al culto divino e a rappresentare la potenza d'Atene. All'opera architettonica d'Ictino e di Callicrate si associò l'opera di Fidia per la decorazione plastica. Il Partenone, tutto di marmo bianco del Pentelico, è ottàstilo perìttero, con intercolunnio minore del picnòstilo, e posa su uno stereobate di tre gradini. L'area rettangolare, occupata dal Partenone, comprende il porticato, che presenta sedici colonne nei lati lunghi e otto nei frontoni. Oltre il portico v'è il prònao, ornato di sei colonne di minor dimen-

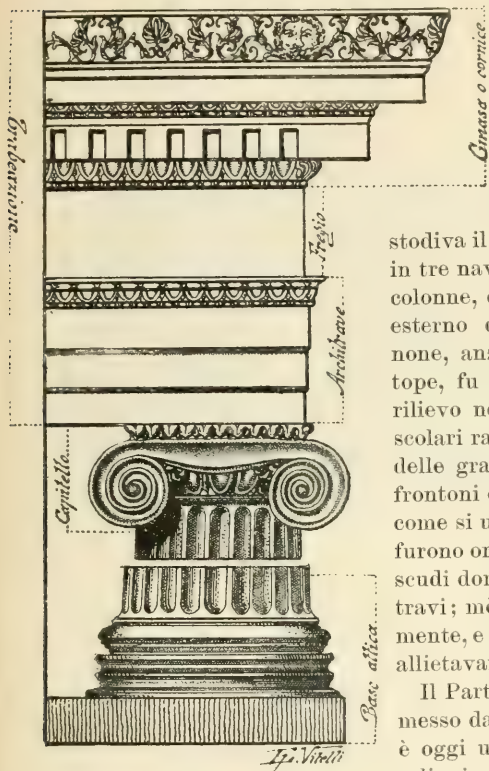
sione, dal quale si passa nella cella, il cui piano si alza di tre gradini su quello del peristilio. La cella è divisa in tre navate, della quale la centrale, scoperta superiormente, misura una larghezza pari alla somma delle altre due. Sopra le colonne posa un'architravatura sostenente un secondo ordine di colonne minori, sormontato da una trabeazione, che serve di appoggio alla travatura del soffitto delle navi laterali. Alla cella (nella quale s'inalzava la statua del nume) segue l'*opistodomo* (in cui si custodiva il tesoro), diviso pur esso in tre navate formate da quattro colonne, due per lato. Il fregio esterno della cella nel Partenone, anziché con triglifi e mètope, fu decorato da un bassorilievo nel quale Fidia o i suoi scolari rappresentarono la festa delle grandi Panatenèe; e i due frontoni orientale e occidentale, come si usava nei templi dorici, furono ornati da statue colossali; scudi dorati ornavano gli architravi; mètope scolpite vigorosamente, e triglifi, il fregio; il tutto allietavano tinte vivaci e l'oro.

Fig. 18. — Ordine jonico.

Il Partenone, più volte manomesso dai barbari e... dai dotti, è oggi una rovina, di cui poche reliquie si ammirano nei musei Britannico, del Louvre, di Copenaghen e d'Atene.

VI.

L'Ordine jonico. L'Erettèo.

L'Ordine jonico, che fa la sua prima apparizione nel Tempio di Artemide ad Efeso nell'Asia minore, costruito tra il 580 e il 577 a. C., à forme, proporzioni, decorazioni leggiadre e snelle (Fig. 18a).

Solcano la colonna da venti a ventiquattro scanalature più profonde delle doriche, con spigolo arrotondato, o *costola*. Due specie di basi sono adatte al jonico: la base *jonica* o *lesbica*, e la base *attica*: composta la prima d'un *plinto* quadrangolare, su cui posano due listelli, due *scozie*, altri due listelli e un *toro;* più semplice la seconda, e insieme più armoniosa, con un toro che posa su lo stereobate, una scozia, due listelli e un secondo toro, sul quale poggia la colonna. Caratteristico è il capitello con due robuste volùte abbraccianti l'echino e il collarino, ornato di ovoli il primo, di perline il secondo. L'àbaco, poco sviluppato, è scorniciato, e fre-

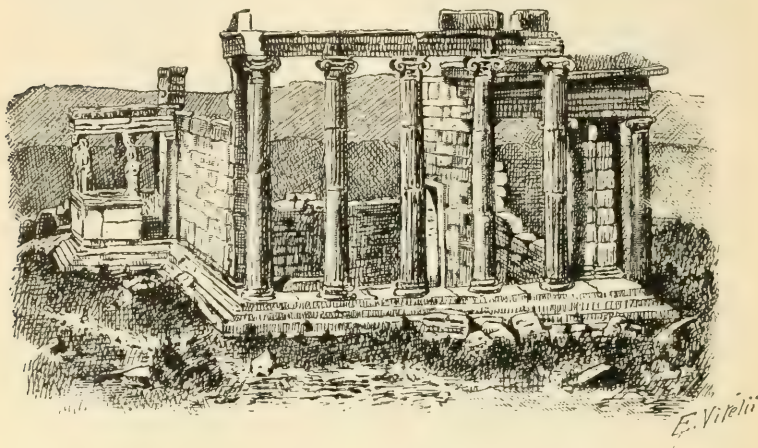



Fig. 19. — L'Erettèo.

giato di piccoli ovoli. Come i Dori da una iniziale forma circolare, così li Jonii derivarono il capitello del loro ordine da una iniziale forma rettangolare; e come del capitello del Partenone la bellezza severa, così la eleganza fastosa è propria del capitello dell'Erettèo. Più leggera della dorica, la trabeazione comprende un architrave composto di tre filari di pietre sovrapposti in aggetto; la cimasa è ornata con ovoli e con foglie d'acqua; il fregio è liscio o adorno di bassorilievi.

Senza fermarci a illustrare la varietà del jonico dell'Asia minore, diremo dell'*Erettèo* (Fig. 19ª), magnifico tempio ricostruito da Pericle su l'Acropoli di Atene, le rovine del quale ci fanno indovinare quanta e quale fosse l'agile maestà dell'edifizio, la eleganza delle proporzioni e la ricchezza delle decorazioni.

« L'Erettèo — scrive uno storico — è l'aggregato di tre templi, o meglio un tempio solo con tre santuarii e appartenenze non co-

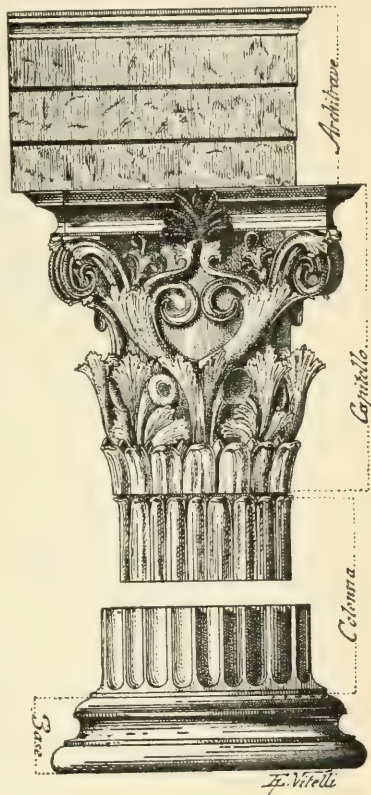
muni ad altri edifizii sacri. Anfipròstilo esàstilo, presenta al sud la fronte del santuario di Atena, dal quale si scende in quello di Erittonio, la cui fronte, con prònao chiuso, è costituita dal Pandrosio, a cui si accedeva da un portico laterale vòlto a nord-est. Sul lato opposto (nord-ovest) resta ancora la elegante terrazza delle *canèfore;* terrazza o tribuna consistente in un avancorpo di fabbrica posante su lo stereobate dell'intero tempio, con trabeazione terminata orizzontalmente e sostenuta da statue muliebri che portano sul capo una specie di corba, ornata con ovoli e con àbaco dorico, componente il capitello ».

Dei monumenti jonici dell'Asia minore nomineremo solo il *Mausolèo*, cioè il monumento funebre che Artemisia regina di Caria fece inalzare al marito Mausolo dagli architetti FITEO e SATIRO nell'anno 354 a. C. Il *Mausolèo*, che fu noverato tra le antiche sette meraviglie, fu distrutto nel secolo XV dell'èra nostra dai Cavalieri di Rodi. Siffatto tipo di sepolcro, il più ricco, divenne comune in Grecia, e fu poi adottato da' Romani, che ce ne lasciarono un esempio nella Mole Adriana, trasformata poi in Castel Sant'Angelo.

Fig. 20. — Ordine corinzio.

VII.

L'Ordine corinzio. Le principali forme architettoniche greche.

Ultimo sorse l'ordine corinzio (Fig. 20ª), che si distingue dall'ordine jonico per la forma del capitello a campana: forma originaria dell'Egitto, sebbene i Greci ne attribuissero l'invenzione (440-438 a. C.) a CALLIMACO, toreuta, architetto e scultore. Circolare come il dorico, il capitello corinzio congiunge la ricchezza all'eleganza: consta di un

àbaco modinato, non scantonato agli angoli, posante su una *campana*, rivestita di due ordini di foglie d'àcanto, dal secondo de' quali partono grumoli di foglie, donde si sprigionano i *cauli*, che, arricciandosi, si mutano in doppie *spirali* o volùte. Si può dire che i fogliami siano la caratteristica dell'ordine corinzio, come le volùte del jonico e i triglifi e le mètope del dorico.

L'ordine corinzio, così chiamato, secondo Plinio, perché richiede i capitelli di bronzo (era per lo appunto un lavoratore di metalli — *toreuta* — quel Callimaco che lo avrebbe ideato), fu usato nell'Asia minore, specialmente nei portici e nelle celle dei templi; ebbe soprattutto fortuna in Italia, e divenne elemento essenziale della fastosa architettura romana.

Non si finirebbe più, se si volessero descrivere tutte le principali forme architettoniche greche: i *propilèi*, o vestiboli delle acropoli, le *agorà*, o piazze principali, le *stoe*, porticati circondanti le agorà, i *teatri*, gli *odeon*, teatri per le gare musicali, gli *stadii*, destinati alle corse a piedi, gl'*ippodromi*, destinati alle corse de' cavalli, i *sepolcri*.

Quanto alle abitazioni, diremo che, solleciti i Greci del decoro della patria, costrussero belli, ricchi e ornati gli edifizii pubblici, ma si contentarono di povere o piccole case.

Senonché, venuta meno la potenza politica, entrato nella Grecia il lusso orientale, le abitazioni elleniche ebbero sale da bagno, *exedre*, o sale di conversazione, pinacoteca, biblioteca, sale da festini, propilèi e porticati interni ed esterni. Ma più che nelle case di città, dove lo spazio era limitato, grande era il lusso nelle ville.

Tra i magnifici edifizii inalzati dai Tolomei in Alessandria (come, per es., il *Serapèo*, o Tempio di Serapide, dio nel quale si confuse l'egizio Osiride e il greco Ade), è degno di ricordo il grande e sontuoso *Musèo*, cioè albergo delle Muse, dove si serbava la più ricca collezione di libri del mondo.

VIII.

La scultura prefidiaca. Calamide. Mirone.

Grossolane *erme* di legno colorato di bianco e di rosso, riccamente vestite e ornate: ecco la primitiva scultura greca, detta *dedalea* dal favoloso Dedalo, che avrebbe appreso da Minerva i precetti dell'arte scultoria.

Inceppata dalle leggi jeratiche, la scultura religiosa non poté progredire: non così la civile, che ebbe sollecito perfezionamento.

Per quasi mezzo secolo (570-520 a. C.) fiorì nell'isola di Samo, i cui abitanti avevano relazione di commerci co' Fenicii, co' Persiani e co' Sicelioti, la scola di RECO e di TEODORO, che si ritengono inventori della fusione in bronzo e dell'arte di fondere a cera perduta. Questo era un notabile progresso. Alle rozze statue di legno dipinto, o agli abbozzi di legno rivestiti di lamine metalliche lavorate a sbalzo, si sostituiva una tecnica, che favoriva l'emancipazione dell'arte dalla tirannìa della materia. Poteva l'artista ritrarre, come meglio sapeva, la varietà delle forme naturali in modelli di materia plastica, e supplire con la finitezza de' particolari alla mancanza di colore.

Alla scola di Samo associasi quella di Chio, iniziata, pare, da GLAUCO, e il cui rappresentante più insigne è BUPALO, il Fidia dell'arte arcaica.

Procedé dalla scola di Samo, non senza una qualche infiltrazione jonico-asiatica e cretese, la scola di Sparta, che fu la più fiorente del VI secolo (l'epoca de' tiranni), e che ebbe il merito di valersi della scultura come di membro architettonico, sostituendo alle colonne le *cariatidi*, cioè usando la figura umana femminile, a sostegno delle trabeazioni. L'esempio fu seguìto, come attestano i *telamoni* (figure maschili) del tempio di Agrigento.

Intorno al 500 a. C. vivevano due grandi artisti della scola spartana, CANACO, di Sicione, e AGELADA, di Argo, le cui opere, massime quelle del secondo, di cui furono discepoli Fidia, Mirone e Policleto, preannunziano l'arte del secolo di Pericle.

Da Samo e da Chio l'arte si diffuse nella Grecia continentale, e primamente a Corinto, a mezzo il VII secolo, durante la dominazione di Cipsèlo, che donò al Tempio di Olimpia una colossale statua di Zeus, d'oro martellato.

Degna di speciale considerazione è la scola di Egina, alla quale appartengono CALLONE l'egineta, che, a detta di Quintiliano, improntò le sue figure di rude energìa, e ONATA, di cui sono specialmente rammentate le opere eseguite per Gerone di Siracusa e pe' Tarantini. Uno de' due scolpì probabilmente le statue (oggi singolare ornamento del Museo di Monaco) che ornavano il frontone orientale e occidentale del Panellenio, eseguite, si crede, dopo la battaglia di Salamina (480 a. C.), e rappresentanti la lotta per salvare il corpo d'Oiclèo, e il combattimento di Ajace e di Ettore intorno al corpo di Patroclo.

Esaminando i caratteri dell'arte arcaica, osserveremo che in essa predomina il *tipo* egizio. Le figure non sono ancora *rotonde;* ma ogni lor parte è pensata per sé stante, e scolpita indipendentemente dalle altre. I Dori, veramente, si accostarono più agli

Assiri che agli Egizii, come si vede nelle mètope del Tempio di Selinunte, che risalirebbero al 628 a. C., dove assai goffe sono le figure, stecchiti gli atteggiamenti di Perseo trafiggente la Gorgone e di Eracle vincitore de' Cèrcopi.

In ogni modo, l'arcaica, non diciamo la primitiva o infantile, è già un'arte rispettabile. Certo, non à il pieno dominio delle forme e delle movenze; non sa dominare i mezzi tecnici: è legata da certi concetti convenzionali: convenzionalismo che si estende fino a' particolari delle fogge del vestito, lungo, accuratamente piegato. Rappresenta gli uomini e gli dèi con un certo sorriso, come nelle sculture egizie, sempre eguale, che vuol significare ingenua beatitudine, inalterabile serenità; li rappresenta con la dignità maestosa, col voluto riserbo, con lo studiato ritegno, caratteristico di quel tempo in cui il portamento e le mosse, specialmente muliebri, erano regolate da una specie di galat o; cosicché ciò che l'arte faceva per deficienza di mezzi, s'accordava con l'ideale della vita. Scarsità di motivi, in somma, minutezza nei particolari, mancanza d'espressione: ecco i caratteri dell'arte arcaica. Ma già ne' gruppi del frontone del Tempio di Egina è mirabile la perfezione anatomica, e le figure sono rappresentate non nella solita quiete orientale, ma in movimento, sia pure sforzato, senza naturalezza, e subordinato a una certa scelta.

Fig. 21. — Bronzo greco arcaico. (Mus. arch. di Firenze).

La serietà dell'arte arcaica piacque anche agli antichi, tantoché gli artisti posteriori (per esempio, i romani del tempo d'Augusto) spesso deliberatamente arcaicizzarono. In tutte le opere del periodo arcaico, siano joniche, doriche, attiche, è notevole lo studio anatomico del corpo umano (Fig. 21ª): ma manca in quei corpi assiderati dal convenzionalismo jeratico la vita: Pigmalione (1) non à ancora avvivato la statua col suo alito possente.

(1) Pigmalione, che s'innamora della statua da lui scolpita, e, con l'ajuto di Venere, le dà vita, e la fa sua donna, è stupendo mito, che significa la potenza creatrice dell'arte.

Né seppe avvivarla CALAMIDE, che segna il trapasso dal periodo arcaico al fidiaco. Plinio lo dice insuperabile nella rappresentazione de' cavalli.

Fu anche assai lodata, per la bellezza del volto, per la grazia pudica del portamento, per la gentilezza del sorriso, la sua *Sosandra*, che Luciano (*Imag.*, cap. VI) preferì alla Venere di Prassitele, sorridente anch'essa, ma con meno di venustà. Vecchio quando sorgeva l'astro di Fidia, egli assommò in sé tutti i caratteri dell'arcaismo: studiata eleganza e finitezza di particolari; e ne perfezionò tutte le forme. Sue opere originali non restano: ma le opere arcaiche più perfette ancora sopravviventi (1) ci dànno un'idea della sua maniera.

Senonché Calamide era un anacronismo: il suo indirizzo oramai sembrava antiquato. Queste forme che, per quanto fine, eran sempre le stesse, divenivano intollerabilmente nojose; quella ricercatezza pareva, com'era, deficienza d'inventiva; quell'avvenenza leziosità; poteva oramai l'arte mirare con chiari occhi e tentare di ritrarre la varietà illimitata della natura. Al tempo delle guerre persiane, in quella vittoria dell'Occidente su l'Oriente, della civiltà su la barbarie, in quell'affermarsi del sentimento nazionale, epperò dell'individualità ellenica, si manifesta la tendenza a tentare il novo in tutto: l'arte, emancipatasi dalle tradizioni, aspira alla novità, all'originalità, alla naturalezza.

Non possediamo nessuna opera di PITAGORA, di Reggio Calabria, forse parente del filosofo; del quale sappiamo, per le testimonianze di Plinio e d'altri antichi, che seguì il novo indirizzo. Ma ci restano le sculture del Tempio di Giove a Olimpia, scoperte dal 1875 in poi. Le mètope e i frontoni contengono statue e sculture, stranamente realistiche, e con gran libertà, anzi licenza, di mosse, e mirabile naturalezza di panneggiamenti. Gli dèi pèrdono in quelle sculture la loro maestà: per esempio, è qui rappresentata una Minerva, la quale potrebbe anche essere presa per una pastorella. Fatto unico nella storia dell'arte antica: reazione necessaria alla rigidità dell'arte arcaica. Laddove questa dispone di pochi motivi, risultamento di scelta scrupolosa, dà alle figure serietà e solennità o grazia convenzionale d'aspetto; l'arte nova dispone di una gran quantità di motivi tolti alla na-

(1) Si badi per altro che di molte opere attribuite al periodo arcaico, come la *Pallade* di Villa Albani, l'altare delle *Dodici Divinità* del Museo del Louvre, i rilievi del *puteale* co' dodici dèi del Museo Capitolino, l'*Artemide* del Museo di Napoli, si contesta la genuinità.

tura senza alcuna selezione, e nega il divino, non che agli uomini, agli dèi: là trovi l'*accademia*, com'oggi si direbbe, qui l'*impressionismo*. Questo indirizzo, per altro, come sorge all'improvviso, così presto scompare, soppiantato da un ritorno all'idealismo, che è, pe' Greci, come s'è detto, l'imitazione della bella natura, non essendo il *bello ideale* altro che il *bello scelto*. In ogni modo, ridando il senso della realtà, gl'ignoti maestri d'Olimpia contribuirono all'allargamento dell'orizzonte artistico, epperò al risorgimento dell'arte.

Fig. 22. — Discobulo.

Posteriore all'indirizzo d'Olimpia e immediatamente anteriore all'indirizzo fidiaco, è la maniera di Mirone, che fu, benché a lui superiore d'età, condiscepolo di Fidia alla scola di Agelada. A lui Plinio dà lode di aver riprodotta schiettamente la vita materiale e rappresentate felicemente le azioni di forza e di rapido movimento; e Quintiliano lo adduce in esempio nella varietà delle posizioni. Mirone insomma risolve il problema del movimento; risente l'azione del naturalismo d'Olimpia, ch'egli tempera e modera con un beninteso idealismo. Fu valente anche nel ritrarre gli animali: in lode della sua *vacca* abbiamo trentasei epigrammi nell'*Antologìa Greca* e non pochi versi latini. In lui non v'è più nulla, salvo che nei capelli e nella barba, della ruggine arcaica. Due opere sue conosciamo per le riproduzioni che se ne ammirano nei musei di Roma: *Marsia*, del Museo Lateranense, e il *Discobolo* (Fig. 22), o lanciatore di disco, del palazzo Lancellotti.

Mirone chiude la serie de' maestri prefidiaci.

IX.

Fidia e la scultura del periodo attico: Alcamene, Policleto, Scopa, Prassitele, Lisippo.

La statuaria greca nella sua perfezione fu il prodotto di circa centocinquanta anni, quanti ne corsero da Pericle e da Fidia ad Alessandro il Grande e a Lisippo: il quale periodo abbiamo chiamato *attico*.

Nato, forse, intorno al 490 a. C., FIDIA fu discepolo di Agelada, il grande maestro della scola argiva, come Mirone e Policleto. Pericle gli diede la direzione delle grandi opere d'abbellimento di Atene. Dopo le guerre persiane, in quella esaltazione del sentimento nazionale e religioso, il popolo greco, trionfatore della barbarie, invoca i suoi numi tutelari, perché non distolgano mai lo sguardo dal loro *diletto almo paese*, e, per propiziarseli vie più, ricostruisce i templi e rizza i simulacri abbattuti dai barbari; e Fidia crea Atena e Giove.

Fig. 23. — Frammento di bassorilievo del Partenone.

Disgraziatamente Fidia uomo è un libro chiuso per noi: un solo particolare ci resta, e non bello: l'ingratitudine con la quale lo compensarono i suoi concittadini. Forse, a giudizio di Plutarco (*Vita di Pericle*), a lui, come ad Aspasia, si mosse guerra, come ad amico di Pericle. Non ci resta poi altro documento che l'inscrizione, tramandataci da Pausania, scritta sul basamento del Giove d'Olimpia: *Fidia di Carmide ateniese mi fece*. Così son perduti gli originali delle opere sue: e, per formarcene una idea, dobbiamo ricorrere alla tradizione monumentale e letteraria, assai difettosa. Del Giove Olimpico, per esempio, non abbiamo che le riproduzioni di poche monete e la descrizione di Pausania. Possediamo, per altro, le sculture del Partenone (Fig. 23), che sono in relazione con le opere di Fidia, della cui perdita ci com-

pensano in parte. Certo, le decorazioni del Partenone, se non son dovute a Fidia, ànno l'impronta dell'arte sua, e furono eseguite sotto la sua direzione. Nei frontoni, nei fregi, nelle mètope erano rappresentati i fatti principali concernenti la divinità cui il tempio era consacrato, Atena Minerva. Stupendi i cavalli (1).

Ma le opere di Fidia, di cui gli antichi, specialmente Pausania e Plinio, ci dicono maraviglie, sono l'*Atena Partenia*, l'*Atena Pròmacos* (« combattente in prima linea »), il *Giove Olimpico*.

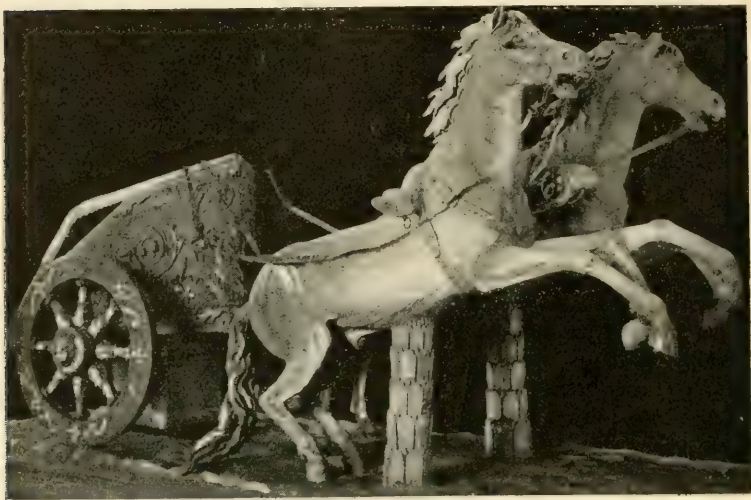



Fig. 24. — Biga o carro a due ruote (Museo Vaticano).

Per queste opere Fidia meritò l'epiteto, che i Greci e i posteri gli diedero, di *divino* e di Omero della scultura. La statua di Atena Partenia, nell'interno del Partenone, era crisoelefantina, alta tre cubiti. Su l'Acropoli, in prossimità del Partenone, torreggiava la colossale statua di bronzo di Atena Pròmacos, in piedi, armata di lancia e di scudo, con la testa rivolta alla sottostante città; e a' naviganti che veleggiavano il mare del Capo Sunio, la punta dorata dell'asta e il cimiero parlavano della dolce patria. La più grande opera di Fidia fu il Giove Olimpico, gi-

(1) Quanto gli antichi valessero nella *zoografìa* (Fig. 24), lo dimostra la *Sala degli animali* del Museo Vaticano. I colossi di Monte Cavallo, attribuiti a Fidia, non gli appartengono.

gantesca statua crisoelefantina: creazione stupenda, espressione, dagli antichi insuperata, della divinità. Si crede che Fidia tolse l'idea da que' versi del I° dell'*Iliade*:

> ... il gran figlio di Saturno i neri
> sopraccigli inchinò. Su l'immortale
> capo del Sire le divine chiome
> ondeggiaro, e tremonne il vasto Olimpo.

Il *Giove d'Otricoli*, che pure è la più bella testa di Giove che si conosca (in quella testa sublime dall'angolo facciale quasi retto, l'artista à voluto rappresentare il pensiero sovrumano), oggi non si crede più derivato dal Giove fidiaco.

Delle altre opere di Fidia, rammenteremo *Afrodite Urania*, o Venere celeste, simbolo delle forze cosmiche e della vita domestica. Tutti gli antichi si accordano nel lodare Fidia per aver saputo nel suo stile riunire la grandiosità e la minutezza, la *magnificenza anche nelle cose piccole* (Plinio). « Ciò — osserva il Lanzi, nelle *Notizie della scultura degli antichi* — mostra la gradazione con cui procedono le arti: Fidia ritenne il minuto dell'epoca precedente; ma lo fece servire al sublime; onde l'uno non esclude l'altro. Simile unione, se io non erro, vedesi in alcune pitture di Giorgione e del Vinci, da' quali mosse la pittura i primi passi verso il grande ». Non furono senza efficacia su l'arte fidiaca le condizioni della cultura: sorgeva allora potente il dramma, e s'iniziavano le prime ricerche filosofiche. Fidia fu in relazione con Anassagora, come Michelangelo coi platonici del rinascimento.

Come dagli eroi trasumanati di Eschilo si passa nella tragedia agli eroi umani di Euripide, così all'idealismo religioso di Fidia segue l'idealismo umano di ALCAMENE, capo, dopo Fidia, della scola attica: del quale si ammirava la statua di Afrodite, posta negli orti ateniesi, finissima nella testa, nel seno, nelle mani, nelle dita. A lui generalmente oggi si attribuisce la testa di *Era* del Museo Ludovisi, bellezza alta e serena, che il Goethe paragonava a un canto d'Omero.

Altre scuole fiorivano in Atene, oltre la fidiaca: nelle quali primeggiavano, fra gli altri, CALLIMACO, a cui s'attribuisce l'invenzione del capitello corinzio, e DEMETRIO ateniese, realista, che faceva ritratti, copiando le forme con tutta verità, e prediligendo (pecca di tutti i *veristi*, antichi e moderni) le meno belle, in modo da fare, come dicevano gli antichi, uomini e non statue.

Fu maestro della scola argivo-sicionese, ed è, forse, il più famoso degli scultori antichi, tantoché Dante (*Purg.*, X, 32) e il Petrarca (*In vita*, son. XLIX) impersonano in lui le arti pla-

stiche, Policleto, condiscepolo di Fidia, che a Fidia fu pareggiato per la colossale statua crisoelefantina di Era, posta nel tempio sul Monte Eubeo: di cui Massimo Tirio scriveva: « Policleto à fatto contemplare agli Argivi la regina degli dèi nella pienezza della sua maestà ». In ogni modo, Policleto fu in certa misura realista: l'arte sua è rispettivamente a quella di Fidia ciò che la filosofia di Aristotile rispettivamente a quella di Platone. Lodatissima fu anche la figura dell'atleta (*apoxoúmenos*) che si deterge il sudore con lo strìgile, e altre opere, nelle quali tutte notavasi atteggiamento tranquillo e decorosa compostezza. Policleto compose un trattato su le proporzioni del corpo umano, secondo le dottrine d'Ippocrate; e pose in opera i suoi insegnamenti nella statua di un guerriero armato di lancia (*dorìforo*) (Fig. 25), cui fu dato il nome di *cànone* o *règolo di Policleto*. Per tale opera gli antichi lo riguardarono come un legislatore: quindi avviene, come avvertì il Winckelmann, che le statue greche, almeno sino a Lisippo, pajono condotte quasi tutte con le stesse leggi fondamentali, cioè sono *quadrate*, vale a dire di *corporatura mezzana*, schivando così i due estremi della gracilità e della obesità, del troppo lungo e del troppo corto, e riuscendo al tempo stesso agili e forti. Nell'armonìa delle parti, che è la simmetrìa, Policleto avanzò tutti. A Policleto è attribuito il *Mercurio assiso* (Fig. 26), di bronzo, che si conserva nel Museo di Napoli.

Fig. 25. — Doriforo (Museo Vaticano).

Dei molti suoi scolari, rammentiamo Naucide, del cui *Discobolo* (Fig. 27) è probabilmente una riproduzione la statua vaticana di tal nome.

Il nome più illustre della scola ateniese è quello di Scopa, che nell'isola di Paros, tra il 420 e il 417 a. C., fece le sue prime opere per le città del Peloponneso, poi andò in Atene e nell'Asia

Minore, ove eseguì molte sculture pel monumento di Mausolo. Fu lo scultore della grazia e della leggiadrìa, epperò meglio che altri dèi ritrasse Apollo, Dionisio, Afrodite; ma seppe anche ritrarre i sentimenti e gli affetti. Si crede sua opera la tragedia dei *Niobidi*, di cui si à una copia nella Gallerìa degli Uffizii a Firenze: dove il dolore di Niobe è significato con maggiore sublimità che nel famoso luogo di Omero (*Il.*, XXIV; cfr. Dante, *Purg.*, XII, 37-9), accostandosi Scopa ad Eschilo, che nel *Prometeo* introduce muta la sventurata madre: però che gli antichi condannarono ogni manifestazione scomposta di dolore, e affermò Cicerone, nel secondo delle *Tusculane*, che la grandezza d'animo consiste nel dar prova di fermezza fra i tormenti e di serenità nel dolore. Scopa fu insigne nel ritrarre il movimento: per la mossa è appunto celebratissimo e da Callistrato e dai poeti dell'*Antologìa* la sua *Baccante:* ma sovrano egli fu per l'espressione; e per l'espressione deve Plinio reputare la sua Venere, che fu nel tempio di Bruto, superiore a quella di Prassitele.

Fig. 26. — Mercurio in riposo.

Rivale di Scopa, quantunque suo compagno nei lavori del Mausolèo di Caria, fu appunto Prassitele, ateniese, che raggiunse la perfezione per la dotta scelta nei moti, per la molta perizia nel trattar le carni, per la immaginosa saviezza nella disposizione dei gruppi e delle singole figure. Delle tante sue opere rammenteremo l'*Afrodite di Cnido*, della quale sembra una copia la cosiddetta *Venere uscente dal bagno* del Museo Vaticano: figura nuda, che sta per entrare nel bagno, deponendo le vesti con la sinistra e facendo velo al corpo con la destra. Ateneo ci parla d'un'altra Afrodite e d'un Eros (di cui potrebb'essere copia il torso d'Amore del Museo Vaticano) e di una Frine, scolpita da Prassitele per la sua amante, la famosa etera, Frine, che fu anche ritratta da Apelle. Egli rappresentò Eros non più come un fanciulletto, ma come adolescente. Callistrato ci parla d'un

Dionisio dal vólto ridente e dall'occhio vivace. È anche celebrato un satiro, da cui potrebb'essere derivato il *Satiro* capitolino (Fig. 28). Si crede di Prassitele l'*Apollino*, che diamo riprodotto (Fig. 29).

Riferibile alla scola ateniese in periodo prossimo a Fidia (e lo dimostra la perfezion delle linee, la pastosità delle carni, la semplicità delle pieghe) è la statua frammentaria della *Venere di Milo*, insigne ornamento del Museo del Louvre, che è certamente la statua di Afrodite belligera o Venere vincitrice, ed è forse la più perfetta rappresentazione muliebre che ci abbiano lasciata gli antichi. Rappresentazione, diciamo, di bellezza fisica: giacché gli antichi conobbero, generalmente parlando, solo la *statica dell'arte*, la bellezza esteriore; e la *dinamica dell'arte*, la graziosa e sublime espressione della bellezza morale e intellettuale, la dobbiamo chiedere al nostro rinascimento, che è il fiore della gentilezza cristiana innestato sul tronco della forza e della bellezza pagana.

Fig. 27. – Discobulo (Museo Vaticano).

Lisippo, che fiorì circa cinquant'anni dopo Prassitele, fu il primo a partirsi con lode dalle antiche proporzioni e dalle stature quadrate, figurando i corpi più svelti e le teste più piccole che non s'era fatto per lo innanzi, e dando così alle statue certa apparenza di altezza superiore a quella che avevano, nel modo che gli uomini svelti compariscono più alti che non sono. Egli seguì questo precetto: « Vi è un solo maestro, la natura »; e scolpì, a dire di Plinio, più di millecinquecento statue: ma lavorarono con lui tre figlioli e molti discepoli. Il miglior testimonio che ci rimanga del suo valore, è la copia vaticana del suo *Strigilatore (apoxoúmenos)* (Fig. 30). Egli è, a dire di Angelo Mosso. « lo specialista degli atleti e della bellezza delle forme umane. che non fu più superata dalla plastica moderna ». Più volte ritrasse Alessandro Magno, al quale fu caramente diletto. D'una

sua immagine di Eracle può vedersi la copia nell'*Ercole* di Palazzo Pitti, forse anche nell'*Ercole Farnese* (Fig. 31) del Museo di Napoli. Fece anche la statua di Prassilla poetessa, di Socrate, di Esopo; e Callistrato ricorda la sua statua simboleggiante la *Buona Occasione*, ch'egli fece alipede e bella, poggiante sur un globo, con le chiome svolazzanti dinanzi al vólto e alla nuca nuda, per dimostrare che l'Occasione è veloce, e difficile è l'acciuffarla.

Fig. 28. — Fauno (Mus. Capitolino).

Degli scolari di Lisippo rammenteremo Cares di Lindo, nativo dell'isola di Rodi, celebre per la statua colossale di Elios, conosciuto col nome di *Colosso di Rodi:* del quale scrisse Filone che Cares « plasmò un dio simile a un dio, e diede un secondo sole al mondo ».

In questo tempo cresce il numero delle statue iconiche: famosi il *Focione* vaticano (Fig. 32), il *Diogene* di Villa Albani, lo stupendo *Sofocle* laterano (Fig. 33).

X.

La scultura del periodo alessandrino.

Al tempo di Alessandro la scultura giunse alla maggior perfezione tecnica: al che contribuì, secondo il Mengs, la grazia introdotta nella pittura da Apelle. Per altro, non fu un'arte originale e creatrice, ma eclettica: sceglieva il meglio de' più insigni maestri, le teste di Mirone, le braccia di Prassitele, i petti di Policleto; anzi, talvolta, dalle singole opere sceglieva quella parte in cui ciascun artista avea vinto sé stesso. Luciano, nel *Dialogo delle immagini*, propone cinque statue al suo artefice; e vuole che imiti dall'*Amazzone* di Fidia il collo e le gote, dalla *Sosandra* di Calamide il sorriso e il vestito, e le altre doti migliori dalle tre rimanenti di Prassitele, di Alcamene e di Fidia stesso. Così i nostri estetici del Cinquecento *costruivano* la perfetta bellezza femminile, senza accorgersi di fabbricare una pupattola!

Come si vede, questo fiorire delle arti in tèmpi di scadimento sociale non infirma il criterio, per noi indispensabile a voler intendere il processo artistico, dell'arte relativa all'*ambiente*. Non si può disconoscere l'azione individuale del genio, l'importanza delle scuole, l'influenza dei precetti. L'arte, non in quanto ispirazione, ma in quanto tecnica, procede con leggi sue proprie. L'arte nostra toccò il suo apogèo nel cosiddetto secolo di Leon X, età di grande miseria civile, di profonda corruzione morale. Ma quelle forme elette e, se vuolsi, perfette, ma tal volta vuote di contenuto, non valgono le creazioni sincere e animose degli avi.

Fig. 29. — Apollino (Gall. Uff., Firenze).

In ogni modo, nel periodo (*alessandrino*) che va dalla morte di Alessandro Magno alla conquista romana (323-146), morta la vita pubblica, affievolito il sentimento nazionale, trasformatasi la ginnastica in atletica mestierante e viziosa, l'arte diventa cortigiana, e scade. Né bastano a da cene miglior concetto le opere egregie che si fecero in due centri della nova cultura, Pergamo e Rodi.

Un saggio dell'arte di Rodi, la quale è notevole pel sentimento tragico, lo abbiamo nel famoso *Laocoonte* (Fig. 34) del Museo Vaticano: opera di AGESANDRO, ATENODORO e POLIDORO, rappresentante il sacerdote di Nettuno, soffocato tra le spire degl'immani serpenti esecutori delle vendette d'Atena: fatto narrato da Virgilio nel secondo dell'*Eneide*. Questo confronto diede occasione al Lessing (1729-1781) di scrivere il *Laocoonte*, trattato nel quale per la prima volta sono chiaramente determinati i limiti delle arti, distinte le arti del tempo dalle arti dello spazio, le arti ritmiche dalle figurative. È probabile che, trasportato a Roma dalle legioni di Ottaviano, questo gruppo abbia ispirato Virgilio, come Ugo Foscolo il gruppo delle Grazie del Canova (1).

(1) Alcuni, per altro, non sappiamo con qual fondamento, credono la scultura posteriore ai versi di Virgilio.

Alla stessa scola appartiene il famoso *Toro Farnese* (Fig. 35) del Museo di Napoli, rappresentante Zeto e Antione, figli di Antiope, vendicatori della madre, gelosa di Dirce, regina di Tebe. Stanno i due giovani su l'alto della rupe, avvolgendo una fune alle corna d'un toro selvaggio, che dovrà trascinare Dirce, che ai piedi de' due giovani implora pietà. Antiope, in compagnia d'un piccolo pastore, assiste ai preparativi della vendetta.

Si crede anche opera rodia la statua mutila alla quale il popolo romano diede il nome di *Pasquino*, e l'*Arrotino*, qui riprodotto (Fig. 36).

Alla scola di Pergamo appartengono alcune statue di guerrieri combattenti o atterrati, che si trovano nei musei di Roma, di Napoli, del Louvre e nel Palazzo Ducale di Venezia, tra cui primeggia il così detto *Gladiatore moribondo* (Fig. 37); e forse l'*Apollo di Belvedere* (Fig. 38) e la *Pallade Capitolina*.

Fig. 30. — Lo strigilatore (Mus. Vaticano).

Tra le più recenti scoperte archeologiche sono degne di nota quelle fatte dai Tedeschi nell'Asia minore, dove sorgeva Pergamo: la cittadella, sede degli Attalidi, il Tempio di Atena, quello di Trajano (sotto il cui regno Pergamo passò sotto la dominazione dei Romani), la Biblioteca, dove prima cominciò l'uso della *pergamena*, un teatro, il mercato, il grande altare di Zeus, con la *Titanomachìa*, testé ricostruito a Berlino. Il combattimento degli dèi dell'Olimpo coi mostri della terra è, in questa *Titanomachìa*, rappresentato con gran forza: è un rimescolamento, un aggrovigliamento di corpi che lottano, si percotono, si uccidono.

Stanziatasi l'arte greca in Roma, molti artisti greci restarono fedeli agli esempi di Prassitele e di Lisippo, formando una scola che si disse *neoattica*. Alla quale appartengono il *Torso del Belvedere* (Fig. 39), scolpito da Apollonio ateniese, mirabile di verità e di forme grandiose, e quasi palpitante di vita, ammiratissimo, si dice, da Michelangelo; l'*Ercole Farnese*, firmato da Glicone:

la *Venere dei Medici* (Fig. 40), che porta scritto sul plinto il nome di CLEOMENE ateniese, figlio di Apollodoro. È quest'ultima una creazione degna di Prassitele per la grazia e la delicatezza della esecuzione. Venere, la bellezza muliebre che esce dall'adolescenza, è rappresentata in piedi, interamente nuda, con le mani che e volgente la testa a sinistra, fanno velo al seno e al grembo, quasi per spiare i guardi indiscreti. À parentela con la *Venere Capitolina*, d'ignoto, con la Venere di Cnido, e si considera come derivazione dalle *Afroditi uranie*, severamente velate, care a Fidia e al suo tempo; mentre alla categorìa delle Veneri fisiche *(Afroditi Pandemie)* appartiene la *Callipigia* (Fig. 41) del Museo di Napoli, sensuale e voluttuosa.

Fig. 31.
Ercole Farnese (Mus. di Napoli).

Degne di nota le terrecotte, massime di Tanagra, che ci rappresentano la vita greca nella sua intimità, e le donne e gli uomini con le loro vesti e col loro aspetto abituale, e non nudi e ideali. La stessa Venere Anadiomene è rappresentata in atto di guardarsi in uno specchietto, spremendo con la destra le chiome impregnate d'acqua. Frequente la rappresentazione di figure muliebri scherzanti con Amore, bamboccino alato, paffutello, sempre strapazzato dalle gentili ch'ànno, o dovrebbero avere, intelletto d'amore!

XI.

La pittura e le industrie artistiche.

Tra le ruine di Micene sono stati rinvenuti avanzi di pittura decorativa policroma: saggi dell'arte asiatica del tempo in cui dominava nelle regioni di Sparta, dell'Argolide, dell'Attica, della Beozia, della Tessalia la razza achea celebrata da Omero. Omero,

per altro, non parla mai di pittura; sì di arazzi, lavori cui erano addette le figlie e le mogli dei re.

Dalla pittura primitiva dobbiamo senz'altro passare alle decorazioni dei vasi fittili del secolo VI.

Su la storia della pittura greca non poche notizie ci dànno gli scrittori: ma non ci restano che vasi, pitture greco-egizie e le pitture parietarie, massime pompejane. La pittura arcaica ci è rappresentata dalla ceramica: quella di Polignoto possiamo ricostruirla, valendoci appunto della pittura vascolare e de' suoi riflessi nei rilievi e nei fregi decorativi degli edifizii; ma per la pittura di Zeusi e Apelle difettano assolutamente le riproduzioni.

Fig. 32. — Focione (Mus. Vaticano).

La più illustre scola pittorica fu l'*attica*, di cui fu capo POLIGNOTO, nativo dell'isola di Taso e fiorito nella prima metà del secolo V a. C.; che dipinse con grande efficacia la caduta di Troja e la discesa d'Ulisse agl'inferni nella Leské (Loggia dei pellegrini) di Delfo, e nel Pecile, o portico, e nella Pinacotea di Atene e altrove gesta achee dell'epoca eroica. Avendo operato nel decennio (490-80) che seguì alle guerre persiane, fu il pittore dalle grandi inspirazioni nazionali: le sue composizioni mitologiche e storiche furono solenni e di grandi dimensioni. Usò pochi colori (i quattro fondamentali), non conobbe sfumature; le sue pitture furono, più che altro, disegni colorati, ma disegni potenti, e non senza qualche conoscenza della prospettiva.

Appartengono a questa scuola PANENO, fratello di Fidia, che dipinse nel Pecile la battaglia di Maratona; la pittrice TIMARETE, che dipinse un'Artemide nel tempio di Efeso, e altri.

La scuola jonica, continuatrice della precedente, sorse nell'Asia Minore, dove l'arte cercò asilo e refugio, durante la guerra peloponnesiaca, per opera di Zeusi e di Parrasio, i quali escirono dal campo eroico per entrare in quello della vita quotidiana, e

lasciarono la pittura sul muro per quella di cavalletto, e dipinsero uva, uccelli e tende che parevano vere. Dopo l'età di Pericle, come all'idealismo della tragedia, della lirica e della commedia antica subentra il realismo storico e filosofico e la commedia nova, specchio della vita reale quotidiana, così al dorico severo segue il corinzio fastoso, all'idealismo di Polignoto la pittura realistica di Zeusi e di Parrasio.

Fig. 33. — Sofocle (Mus. Laterano).

Zeusi (le cui opere si serbavano nel più famoso santuario della Magnagrecia, nel tempio di Era Lacinia, a sei miglia da Crotone) si liberò dai difetti e dalle durezze degli antichi; intese bene la disposizione dei lumi e delle ombre: ma fece le teste un po' grandi e le membra massicce e muscolose per acquistare una certa forza e grandezza, imitando in ciò Omero, a cui piacque anche nelle femmine la bellezza robusta. Volendo rappresentare in Elena la più perfetta idea della beltà femminile, scelse cinque bellissime fanciulle crotoniati, e, ritraendo da ognuna quanto aveva di perfetto e di vago, ne formò quella bellezza che egli aveva immaginato col pensiero, superiore a ogni eccezione e libera da qualsiasi difetto: onde cantò l'Ariosto (*Orl. fur.*, XI, 71) per celebrar la bellezza d'Olimpia:

> E se fosse costei stata a Crotone,
> quando Zeusi l'immagine far volse,
> che por dovea nel Tempio di Giunone,
> e tante belle nude insieme accolse,
> e che, per una farne in perfezione,
> da chi una parte, da chi un'altra tolse;
> non avea da tòrre altra che costei,
> ché tutte le bellezze erano in lei.

Terminata l'opera, conoscendone l'eccellenza, Zeusi v'appose quei versi del l. III dell'*Iliade:*

In vero
biasmarsi i Teucri né gli Achei si dênno,
se per costei sì diuturne e dure
sopportano fatiche. Essa all'aspetto
veracemente è dea.

Fig. 34. — Gruppo del Laocoonte (Museo Vaticano).

Se pure questa è una leggenda, ci ajuta a comprendere che cosa fosse, ai Greci, il bello ideale.

Non meno mirabile fu la Penelope di questo diligentissimo artista, che egli ritrasse risplendente di modestia non meno che di bellezza.

Così, per opera di Zeusi, predominò la bellezza muliebre, usufruita dai *coroplasti*, o modellatori d'ogni sòrta di figure di esseri

Fig. 35. — Toro Farnese (Museo di Napoli).

viventi, mercé i quali si moltiplicarono le figurine ignude, come nella scultura le afroditi di Prassitele e le amazzoni di Scopa.

Parrasio fu amico di Socrate: Senofonte, nel III dei *Memorabili*, riferisce un dialogo di lui col grande filosofo, su la possibilità del ritrarre nell'arte i caratteri morali.

Il desiderio che ebbe Parrasio di raggiungere l'espressione, ci è attestato da questo fatto narratoci dagli antichi, il quale, se fa onore al suo intelletto d'artista, non onora il suo cuore di uomo. Voleva figurare un Prometeo tormentato, e desiderava di ritrarlo dal naturale. Si diede appunto il caso che Filippo re di Macedonia vendeva i prigionieri di Olinto; ond'egli ne comprò uno assai vecchio e lo condusse in Atene, dove, fieramente tormentandolo, ricavò da esso un Prometeo. Quanto più nobile il Bernino, che, volendo ritrarre il santo di cui portava il nome, in atto di essere bruciato su la grata, si pose egli stesso, per rappresentare adeguatamente il dolore del martirio, con una gamba nuda presso la bragia accesa, dinanzi a uno specchio!

Fig. 36.
L'Arrotino (Gall. Uff. di Firenze).

Ma nell'espressione del sentimento drammatico Parrasio fu superato da Timante di Kytnos, autore, tra l'altro, del *Sacrifizio di Ifigenìa*.

La scola sicionese ebbe fondatore Eupompo, maestro di Pamfilo, maestro alla sua volta di Apelle. Al quale Pamfilo è dovuta l'istituzione delle scuole di disegno nei ginnasii, la quale fece sì che i giovinetti sicionesi, e poi tutti i greci, possedessero sufficienti nozioni di disegno, considerate complemento necessario di ogni buona educazione.

La scola *tebano-attica* fu rappresentata da Aristide di Tebe, pittore di affetti, di cui furono famosi la *Madre moribonda*, quadro ammirato da Alessandro Magno, e l'*Ammalata*.

Nato nell'Asia Minore, Apelle, discepolo di Pamfilo, fu caro ad Alessandro il Macedone, che volle essere effigiato in pittura

unicamente da lui, come in scultura da Lisippo. Visse anche alla corte di Tolomeo in Egitto.

Apelle fu il più perfetto dei pittori antichi. Non perdonò a fatica; ed ebbe per costume inviolabile che, per quanto occupatissimo, non passò giorno nel quale egli non tirasse qualche linea, per non infingardirsi la mano; donde nacque il proverbio: *Nulla dies sine linea.* In tutte le sue pitture si rispecchiava la sua innata gentilezza e cortesìa; Apelle fu perciò il pittore della *grazia*,

Fig. 37. — Gladiatore morente (Museo Capitolino).

il Raffaello dell'antichità. Il suo capolavoro fu l'*Afrodite Anadiomene* («sorgente dalle onde»), posta nel tempio d'Esculapio a Coo, statua inspiratagli, si crede, da Frine, la bellissima, ch'ei vide tuffarsi in mare al conspetto del popolo greco convenuto alle feste eleusine. Dipinse anche Artemide con un coro di ninfe, una delle Càriti e un Ercole; dipinse il tuono, il lampo, la folgore, la Fortuna, la Calunnia. Di quest'ultima Luciano ci lasciò una descrizione, alla quale dobbiamo la restituzione di quel dipinto per opera del Botticelli e poi del Franciabigio.

Fu contemporaneo di Apelle, e suo emulo, e, ciò non ostante, il che è mirabile, amico, Protogene, di Cauno, città della Caria, soggetta a Rodi.

Dopo la morte di Alessandro, scaduta la pittura, trovaron favore i quadri di natura morta *(rhyparografìa)* e di genere, e le *caricature*, chiamate *grylli* dal nome di un Gryllos satireggiato

da Antifilo egizio, calunniatore di Apelle, e iniziatore di quel genere.

Dal II al V secolo dell'èra cristiana abbiamo saggi di pittura iconografica in Egitto, sotto il dominio de' Tolomei: per lo più ritratti, che si ponevano su l'astuccio contenente la mummia.

Fig. 38. — Apollo del Belvedere (Museo Vaticano).

Le industrie artistiche procedono in Grecia di pari passo con l'arte.

Per noi l'arte è fine a sé stessa: noi distinguiamo l'arte dal mestiere; la mancanza d'un uso è il criterio che ci fa giudicare un lavoro opera d'arte. Ma gli antichi, più sapienti di noi, non sceveravano l'arte dalla vita, o il bello dall'utile, né distinguevano le opere decorative dalle monumentali: è sposo di Venere l'industre fabbro Vulcano.

Fig. 39. — Torso di Belvedere (Museo Vaticano).

Come i piccoli bronzi (bellissima l'*Afrodite* vestita alla foggia dorica, con in testa una corona di rose, del v secolo, nel Museo di Napoli) sono un riflesso della scultura, così i vasi dipinti (anfore, calici, idrie, fiaschi, crateri, càntari, tazze, cornopotorii, fiale, urne) sono un riflesso della pittura, e illustrano i miti, le leggende, la storia greca.

I primi vasi dipinti furono scavati in sul cadere del secolo xvii in Toscana: onde si credettero *etruschi:* ma questa denominazione, come l'altra di *grecosiculi*, è stata abbandonata da che gli scavi fatti in Grecia àn dimostrato che quei vasi sono di lavorazione greca. I vasi dipinti si dividono in *vasi di premio*, destinati ai vincitori delle gare atletiche; *di dono*, nelle feste nuziali, e *vasi funebri*. Dopo i vasi cosiddetti *pelasgici*, ornati di figure dal disegno veramente infantile, appartengono ancora al periodo arcaico i vasi a fondo rosso e giallo e figure nere, con soggetti appartenenti al culto dionisiaco o al ciclo eroico: com'è il celebre *Vaso François* del Museo archeologico di Firenze. Seguono i vasi con figure rosse in campo nero o chiaro, ne' quali si manifesta un gran progresso. In questa seconda maniera bisogna distinguere due periodi: quello dello *stile severo*, dei vasi di

Fig. 40. — Venere de' Medici (Gall. Uff. di Firenze).

forma robusta e di soggetto eroico, rispondente all'arte del secolo IV, alla pittura di Polignoto; e quella dello *stile bello*, in cui i soggetti sono tolti dalla poesìa drammatica, dal mito di Dionisio o dalla vita quotidiana, e trattati con leggiadra e vivace freschezza, con *euritmìa* nella distribuzione delle figure, con grazia di moti: al quale stile s'è inspirato il Flaxman nella illustrazione dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Di questo bel periodo si ànno anche vasi policromi.

Fig. 41.
Venere Callipigia (Mus. di Napoli).

Tra il regno di Alessandro e la spedizione di Pirro in Italia (280 a. C.) la pittura vascolare, alterata dal gusto di altri popoli, massime dagli Apuli e dai Lucani, imbastardisce: esagerazione di forma e dimensione, colore soverchio, ostentazione di bizzarrìa, disegno trascurato: è questo il cosiddetto *stile ricco*.

Tutte le industrie artistiche (i mosaici, i bronzi, l'oreficerìa, la *toreutica* o cesellatura) furono coltivate dai Greci, che usarono un proprio motivo ornamentale, detto appunto *greca* o *meandro*, fascia a nastro; già usato, per altro, dagli Assiri.

Omero ed Esiodo ci parlano degli avorii che adornavano il letto d'Ulisse, il seggio di Penelope, lo scudo d'Ercole. Perfetta, fin dai tèmpi omerici, l'arte tessile e del ricamo. Le spose degli eroi greci e trojani tessevano le loro vesti; e le *ergastine*, giovinette addette al culto di Atena Ergane, ricamavano i pallii destinati a coprir le statue della dea.

Ma le arti minori si perfezionarono nell'età posteriore a Pericle. Celebri incisori di pietre e gemme annovera l'età di Alessandro: bellissimi i conii delle monete dei singoli Stati sórti su le rovine dell'impero d'Alessandro. Nei pavimenti dei templi e dei palazzi è spesso usato il mosaico; son coltivate la miniatura, la decorazione di mobili, di facciate di case, di stanze, di vasi.

III.

L'ARTE ETRUSCA ITALOGRECA E ROMANA

III.

L'ARTE ETRUSCA ITALOGRECA E ROMANA

I.

L'ARTE ETRUSCA — 1. *Il problema etrusco.* — 2. *L'architettura.* — 3. *La scultura.* — 4. *La pittura e le industrie artistiche.*

1. — Il popolo etrusco non à trovato ancora il suo Champollion. « Isolato nel suo tempo tra le nazioni contemporanee (scrive Dionigi d'Alicarnasso), non rassomigliava a nessun altro popolo né per la lingua, né pei costumi ».

Non avendo ancora nessun Edipo sollevato il velo che copre la sfinge della lingua etrusca, non ostanti gli sforzi degl'italiani Luigi Lanzi (1732-1810) ed Elìa Lattes, non poche idee si sono enunciate e caldeggiate circa l'origine degli Etruschi; ma due ànno avuto maggior fortuna. Alcuni (Micali, Niebuhr, Mommsen, Helbig) credono gli Etruschi in relazione coi Reti (la Rezia è l'odierno Canton de' Grigioni) e provenienti per parte di terra dalle Alpi; altri (per esempio E. Brizio) dànno fede al racconto di Erodoto (I, 94), pel quale gli Etruschi erano una popolazione dell'Asia minore emigrata dalla Lidia. Ora lo studio dell'arte etrusca meglio d'ogni altro argomento conferma l'idea dell'origine lidia o, in genere, orientale degli Etruschi. Dunque, sempre, *ex Oriente lux.*

Certo, gli Etruschi sono lo smembramento d'una nazione asiatica, alla quale la pratica delle arti del disegno era già familiare nel momento della sua emigrazione. Quanto rimane della civiltà primitiva degli Etruschi, attesta la sua filiazione immediata dalla civiltà orientale, sebbene più tardi gli elementi orientali scompajano, sopraffatti dagli ellenici. Molti usi etruschi, la costitu-

zione sacerdotale, il sistema cosmogonico, il fatalismo, la prostituzione delle fanciulle per procurarsi una dote (usanza diffusa tra le fanciulle lidie, fenicie, armene, babilonesi), il rito dell'*umazione*, provengono direttamente dall'Asia. Simboli orientali ricorrono frequentemente negl'ipogèi etruschi, e la forma dei sepolcri, scavati nel tufo, è simile a quella dei sepolcri della Frigia, della Lidia e di altre regioni dell'Asia minore.

Già il Canina notò grande analogìa tra la decorazione de'monumenti frigi e lidii e quella dei monumenti etruschi, dei quali oggi possiamo fare uno studio coscienzioso pel recente ordinamento, dovuto al prof. Milani, del Museo etrusco di Firenze, già ordinato da Luigi Lanzi.

Popolo dedito alla navigazione e al commercio, paragonabile in questo, tra gli antichi popoli, solo a' Fenicii, gli Etruschi dominarono gran parte dell'Italia centrale sino alle sponde del Tevere, fondarono Adria, che diede il nome al Mare Adriano, si estesero sino alle Alpi, in Liguria, dove conquistarono Luni, nel Piceno, nella Campania: compirono opere stupende: inalvearono fiumi, resero fertili luoghi sterili o incolti, prosciugarono paludi. Ma le dottrine sacerdotali etrusche davano alla stirpe umana un determinato numero di età, delle quali una sola al popolo etrusco. Di qui l'indole cupa, i foschi pensieri di questo popolo, e le larve, le furie, i mostri de' suoi monumenti, e, di contro, le rappresentazioni di liete danze, di giochi, di lauti banchetti, che gli diedero fama di popolo sensuale e dedito alla crapula (onde Catullo, nel carme XXXVII, lo chiamò *obesus Etruscus*), ma che sono indizio del vivere affannoso di chi vuol godere con furore di voluttà la vita che rapida fugge.

Questo popolo sapiente, operoso e infelice, lasciò a un altro popolo che si credé eterno, epperò visse per lunghi secoli grande e felice, il retaggio della propria scienza e della propria operosità.

Popolo siffatto, checché ne dicano certi storici stranieri, ebbe certamente nell'arte, come lo ebbe nella vita, un proprio stile.

2. — A cominciare dall'architettura, e a non voler dire degli avanzi cosiddetti *pelasgici*, quali si vedono a Terracina, ad Arpino, ad Àlatri, a Spoleto, a Cortona e altrove; gli antichi stimano gli Etruschi inventori dell'architettura militare, costruttori di acquedotti, cloache, ponti, lastricatori di strade, esperti nelle opere di ingegnerìa, soprattutto nell'idraulica.

Non avendo i graniti dell'Egitto, né i marmi della Grecia, e non potendo perciò costruire soffitti monolitici, gli Etruschi usarono primi in Europa l'arco e la vòlta a cunei, costruzione originaria, come si disse, della Caldea; uso che serbò all'architettura

etrusca un carattere proprio nazionale. Si veda l'*Arco di Volterra* (Fig. 42) per cui passano da lungo ordine di secoli i Volterrani, tanto solidamente è costruito! Nè si può negare l'esistenza d'un ordine architettonico proprio degli Etruschi, il *tuscanico*, già ammesso da Vitruvio. Ma l'Etruria, folta d'immense foreste, costruì di legno i templi e gli edifizii; epperò, salvo i sepolcri, nulla resta delle opere edificate dagli Etruschi.

In ogni modo possiamo farci un'idea dei templi etruschi, studiando gli avanzi dei templi romani anteriori all'introduzione dell'arte greca in Roma.

Fig. 42. — Arco di Volterra.

L'aspetto esterno del tempio etrusco non è, sostanzialmente, diverso da quello del tempio greco; ma la pianta, quadrata, differisce dalla greca, rettangola bislunga. Essa consta d'un corpo anteriore (*àntica*), colonnato aperto, e d'una posteriore (*pòstica*), fabbricato chiuso, composto di tre celle.

L'arte greca, introdottasi in Italia, modificò l'ordine tuscanico, che, conservando le sue proporzioni, si accostò al dorico greco. Ripetiamo: non è da credere tuttavìa che gli Etruschi non avessero uno stile proprio. Per esempio, i Greci non conobbero i templi circolari o rotondi in pianta, proprii degli Etruschi e poi de'Romani. Festo ci fa sapere d'un tempio rotondo inalzato a Venere nel 750 a. C. da Romolo; Plutarco accenna a templi rotondi edificati a' tèmpi di Romolo e di Numa. Rotondi erano i templi sacri al culto di Vesta, culto italico anteriore ai primi re di Roma. Tale il supposto *Tempio di Vesta* (Fig. 43) in Tivoli, appartenente forse all'età augustèa, che qualcuno crede consacrato, invece, a Matuta, la dea della nascita e della luce mattutina, qualcuno ad Ercole, qualcuno a Cibele.

Originalissima l'architettura de' sepolcri; però che le onoranze a' trapassati di funerali, tombe e amorosi monumenti ebbero parte principalissima nella religione degli Etruschi, i quali veneravano le anime de' padri e degli avi (*Mani*), divenute, a lor credere, larve o lèmuri vaganti a proteggere i figli e i nepoti, o ad inseguire i malvagi; e nelle anime de' morti vedevano genii

veglianti su i luoghi abitati in vita (*Lari*). Di qui i riti funebri, dei quali i monumenti ci conservano belle rappresentazioni.

I sepolcreti etruschi sono di due specie: tombe sotterranee nelle pianure, e ipogèi scavati nel tufo. Le tombe sotterranee in pianura sono tombe con tumuli sopra camere sepolcrali, come a Corneto Tarquinia, o senza tumuli, con le camere disposte intorno a un vestibolo, come a Vulci (Pian di Voce), a Chiusi, a Volterra. Gl'ipogèi sono tombe in cui dalla porta scolpita sul masso entrasi nel vestibolo, e da questo nella camera sepolcrale, come in quello di Toscanella; o tombe più ricche, con facciata, porta simulata, stipiti modinati, o fronte ornata di colonne a guisa di tempio, e con l'ingresso aperto nel basso del monumento, come nelle tombe di Norchia e di Castel d'Asso (a cinque miglia da Viterbo).

Fig. 43.
Tempio detto della Sibilla a Tivoli.

I sepolcri erano in Etruria non meno sacri dei templi, e le anime degli antenati non meno venerate degli dèi. Il sepolcro era la casa dell'ombra, che, come le ombre di Dante, aveva le sensazioni, i bisogni, le abitudini medesime del corpo de' vivi: di qui, nelle tombe, vasi, mobili, armi.

Per la importanza delle sue necropoli (si vedano Cortona, Albano, Orvieto, Perugia e il Museo etrusco gregoriano, ove sono avanzi notevoli di tombe) l'Etruria rivaleggia con l'Egitto.

3. — Lo stile etrusco (che i Latini dicevano *tuscanicus*), nella scultura, non è dissimile, a giudizio degli antichi, dallo stile egiziano e dal greco arcaico. Ma dobbiamo distinguere lo stile etrusco arcaico, derivante dall'Asia, rigido e impacciato, con figure senza moto, dallo stile della seconda epoca, che è il tuscanico puro, e dallo stile greco, nel quale si conservano tuttavìa elementi indigeni etruschi. Lo stile della seconda epoca à somiglianza con l'eginetico: rispettivamente all'arcaico, è più vivo nelle movenze, più proporzionato nelle parti, e vario nella composizione, ma non è ancora scevro, nei bassorilievi, da errori prospettici. In genere, le figure etrusche ànno molto minore

Fig. 41 — Sarcofago di Larthia Seianti (Museo Etrusco di Firenze).

sveltezza delle greche. « Direbbesi (scrive il Lanzi) che il disegno etrusco si conforma con quello della loro architettura: l'ordine toscanico è il più forte di tutti, ma il meno gentile ». In ogni modo, il poco che si conserva di scultura etrusca, specialmente nel Museo archeologico di Firenze, basta per farci riconoscere che essa, a dire del Cavallucci, « seppe, inspirandosi al vero, co-

Fig. 451. — Bronzi (Museo Etrusco di Firenze).

gliere il carattere individuale delle persone rappresentate, infondere il sentimento religioso nelle scene funerarie, e, gareggiando con le opere greche e con le egizie dell'antico impero, dar vita a un periodo storico dell'arte che anche i meno facili a concedere considerano come periodo rappresentante il carattere etrusco: periodo che può dirsi nazionale ».

La scultura etrusca fu soprattutto ornamentale delle tombe (Fig. 44): dalle tombe ci è data la maggior parte di opere scultorie de' varii periodi, consistenti in sarcofagi e urne di peperino, di alabastro volterrano, di travertino, di terracotta. I cadaveri si mettevano entro o sopra sarcofagi, decorati da cacce, banchetti, danze, viaggi (l'estremo viaggio), esseri simbolici, e, qualche rara volta, rappresentazioni di miti greci, ma trasformati negli spiriti e nelle forme: ché i Greci pensarono la morte serena e

soave, gli Etruschi atroce e cruenta. I cadaveri, che prima si ponevano sopra i sarcofagi, furono rimpiazzati da figure che erano l'immagine, realisticamente fedele, del morto. Introdotta, verso il sec. III a. C., la cremazione, al sarcofago si sostituisce l'urna, che conserva per altro la forma architettonica ed è egualmente sormontata dalla figura plastica (1) del morto.

Di opere etrusche plasticate non c'è deficienza. La terracotta gli Etruschi usarono non soltanto ne' ritratti, magistralmente naturalistici, di cui si ànno esempi fin dal sec. VII a. C., e nelle immagini de' sarcofagi e delle urne, ma per le grandi statue sacre al culto e ne' fastigi degli edifizii, e per altre opere decorative.

Fig. 45 II. — Bronzo (Museo Etrusco di Firenze).

Oltre che nella plastica, grande eccellenza raggiunsero gli Etruschi anche nell'arte fusoria, ne' bronzi (Fig. 45 I e II); il che derivò, a giudizio del Martha, dalla natura della materia, meno volgare e più costosa, epperò lavorata con più cura. Affermò lo Helbig che le collezioni di bronzo del Museo etrusco gregoriano, formato con le opere scoperte a Cervetri, Coriceto, Vulci, Orvieto, Chiusi, è per l'arte del periodo che va dal VII al II secolo avanti Cristo, ciò che sono le scoperte di Pompei per l'arte dei due secoli seguenti. Si facevano di bronzo vasi, ciste (2), candelabri, lucernarii, lampade, anelli, bulle (3), falère (4), utensili d'uso domestico. Delle ciste, la più famosa è la *Cista Ficoroni*, del Museo Kircheriano di Roma, rappresentante l'arrivo degli

(1) *Plastico* à due sensi: generale: di tutto quanto à virtù di plasmare o può essere plasmato (donde: *arti plastiche* o *formative*, che sono le arti del disegno); e particolare: della terra modellata (donde: *opere plastiche*, o sculture di terracotta).

(2) Scatole, cilindriche od ovali, in cui si riponevano strìgili e oggetti d'abbigliamento.

(3) Borchie, e globetti che i fanciulli si ponevano al collo, a scongiurar le malìe.

(4) Piastre cesellate, e collane di piastre, premio, come le nostre medaglie, al valore.

Argonauti in Bitinia: opera romana *(Novios Plautios med Romai fecit)*, ma la cui forma si collega a quella di forme etrusche e italiche del VI o VII secolo. Le tombe ci ànno dato molti piccoli bronzi, pàtere (1) graffite, lampadarii, coppe, specchi, giojelli e altri oggetti di fine lavoro, i *signa tuscanica* o i *tyrrhena sigilla*, tanto ammirati da Orazio, da Properzio, da Plinio, che si trovano ne' musei d'Europa, specialmente ne' musei etruschi di Firenze e di Roma.

Fig. 46. — La Lupa Capitolina (Museo Capitolino).

Fra le statue di bronzo, scampate alle distruzioni perpetrate da' barbari a Roma, si ammirano più specialmente la *Lupa Capitolina* (Fig. 46), che qualcuno crede appartenente al periodo tuscanico puro, mentre qualche altro la crede opera medievale (certo, sono aggiunta assai posteriore i due gemelli): la *Minerva*, la *Chimera* (Fig. 47) e l'*Arringatore* (Fig. 48) (ritratto, si crede, di Aulo Metello), del Museo di Firenze.

---

(1) Vasi o piatti cavi con piede, e talvolta con manico, che servivano alle libazioni, o a ricevere il sangue delle vittime.

4. — La pittura fu l'arte più coltivata dagli Etruschi, i quali colorivano le sculture e gli edifizii. Ma per aver notizia della pittura etrusca bisogna scendere nelle tombe e studiare i saggi che ci rimangono nell'interno delle camere sepolcrali.

Rigidezza di disegno e di movenze, smorfia convenzionale con l'intenzione d'imitare il vero, difetto di prospettiva, povertà di tavolozza (bianco, nero, giallo e rosso) contrassegnano la pittura del primo periodo (*arcaico*), qual è quella della necropoli di Cor-

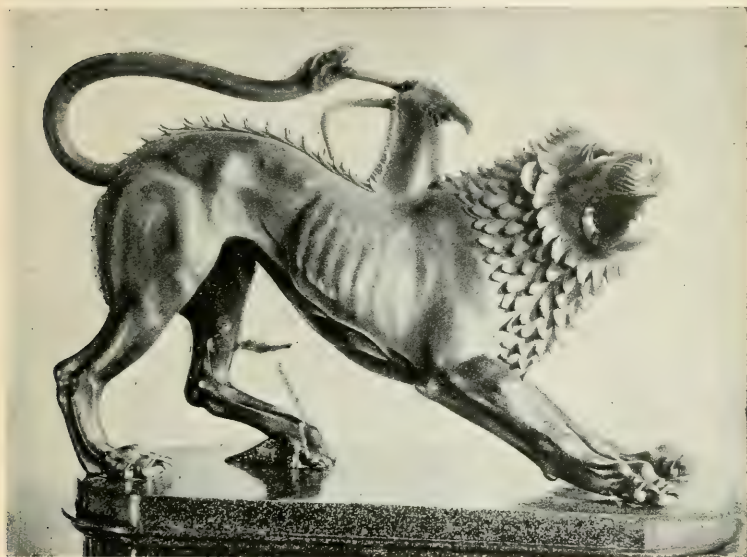



Fig. 47. — La Chimera (Museo Etrusco di Firenze).

neto Tarquinia e di Chiusi. Nel secondo periodo, che il Martha chiama di *stile severo*, di cui si ànno saggi pure a Corneto, il disegno è quasi corretto, la composizione sobria, la tavolozza si è arricchita di azzurro, di verde e di vermiglio; né l'arte greca à ancora dato il bando alla maniera propriamente etrusca. Curioso particolare, col bianco è distinta la carnagione muliebre, col rosso la maschile. Il tèma è sempre uno: la rappresentazione, per altro assai varia, di cerimonie funebri. Fra i dipinti cornetani è notevolissimo un *citaredo* (Fig. 49), in cui l'atto del cantare è mirabilmente ritratto dalla bocca mezzo aperta, dai denti visibili e dall'infinita dolcezza di tutto il volto: tratti così realistici,

da far pensare che dall'arte etrusca prenda le mosse l'arte del quattrocento toscano. Nel terzo stile, l'*etrusco-greco*, che il Martha chiama *libero*, e del quale offrono i più bei saggi i sepolcri di Orvieto e la Tomba François a Vulci, ogni traccia d'arcaismo è scomparsa; l'artista sa usare il chiaroscuro, disegnare le figure di faccia, distinguere i sessi, conosce la prospettiva, padroneggia insomma la tecnica. Alle cerimonie funebri seguono le scene mitologiche dell'Ellade, trasformate dalla fosca fantasìa etrusca. L'etrusco oramai è pittore che rivaleggia col greco; ma alla compostezza e alla grazia del secondo sostituisce rude energìa, figure agitate, sentimento tragico, efficace realismo di concezione e d'espressione. Qualcuno à detto che la storia della pittura etrusca è la lotta del naturalismo italico con l'idealismo greco, a scapito dell'originalità dell'arte etrusca. In sostanza, se per la tecnica è greca, per l'ispirazione questa pittura è genuinamente etrusca.

Fig. 48. — L'Arringatore (Museo etrusco di Firenze).

Degna di particolare studio la pittura vascolare. Ma non è facile distinguere i vasi etruschi dai vasi greci, se non si bada al soggetto delle rappresentazioni (negli etruschi ricorrono frequenti i dèmoni e i riti funerarii), al disegno, negli etruschi meno fine, alla qualità meno bona dell'argilla e delle vernici, alla lingua delle inscrizioni. L'argilla è per lo più nera o corallina; la vernice di aspetto metallico, forse a imitazione dei vasi di metallo. Come in altri tèmpi si esagerava, chiamando *etruschi* tutti i vasi antichi, oggi si esagera, credendo tutti i vasi etruschi opera di artefici greci,

Fig. 49. — Testa di Citaredo (Dalla tomba del Citaredo a Corneto).

o vasi greci importati in Etruria. È certo, per altro, che le fabbriche attiche di ceramiche cominciarono a prevalere sin dalla metà del sec. VI a. C., e che i loro prodotti si diffusero in Sicilia e nella Etruria. Proprii degli Etruschi sembrano il vasellame

Fig. 50. — Vaso François (Museo Etrusco di Firenze).

rosso e il nero opaco, o *bùcchero*, decorati a rilievo. Verso la metà del III secolo di Roma, prende il sopravvento la *figulina* (argilla lavorata) campana, che, imitata dai Tarquinesi e dai Volterrani, prende il nome di *etrusco-campana.* Il più mirabile degli antichi vasi etruschi è il *Vaso François* (Fig. 50), del Museo

etrusco di Firenze, scavato a Chiusi nel 1844, nel quale sono rappresentate cacce, corse, cerimonie, lotte di animali.

Non mancò genialità inventiva agli Etruschi neppure nelle arti industriali, pregiate non poco dai Greci del tempo di Pericle: ché gli Etruschi, paurosi della morte, volevano circondarsi di cose belle e armoniose, che li distogliessero da' tristi pensieri, da' foschi presagi, e rendessero bella ai loro occhi la fuggevole vita.

Abbiamo detto dei vasi e dei bronzi. Tra questi ultimi, degni di nota gli *specchi*, dischi piatti, con manubrio, lisci e tersi da un lato, incisi o graffiti a punta dall'altro. L'orificerìa etrusca, se dobbiamo credere al celebre orefice romano Castellani, s'è conservata in certa guisa fino a noi nell'Apennino centrale, dove i vezzi d'oro e d'argento delle montanare rammentano la forma dei consimili oggetti etruschi. E troppo ci dilungheremmo, se volessimo parlare dei mobili, delle monete, dell'armi.

II.

L'arte italogreca — 1. *Gl'Italogreci.* — 2. *L'architettura.* 3. *La scultura e la pittura.*

1. — Dicemmo a suo luogo che in Grecia non si ànno esempi certi di templi d'ordine dorico anteriori al VI secolo a. C.; che chi vuol conoscere gl'incunaboli del Partenone, deve studiare i templi della Sicilia e dell'Italia meridionale; che, in somma, il dorico greco del IV secolo fu una derivazione del dorico italico. Si deve, per altro, rammentare che sin dal secolo VIII s'erano stabilite nel mezzogiorno d'Italia colonie greche, le quali diedero al fiorente paese il nome di Magnagrecia.

Non c'è nell'Europa tutta paese più fascinatore dell'Isola del Sole, odorosa di vigne e di fiori d'arancio e gloriosa di mitiche e storiche memorie. Tutti i popoli del Mediterraneo si sono fermati in quest'isola, che del Mediterraneo è la più grande e la più importante; la cui storia è gran parte della storia della civiltà europea. Nella

> ... verde Trinacria Isola, in cui
> pascon del Sol, che tutto vede e ode,
> i nitidi montani e i buoi lucenti,

come si legge nell'undecimo dell'Odissea; o nella, come Dante la chiama (*Par.*, VIII, 67-68),

> ... bella Trinacria, che caliga
> tra Pachino e Peloro...,

abbonda materia di studio al naturalista, di contemplazione all'artista, di meditazione al filosofo della storia. Il quale, mirando le ruine del Teatro di Taormina, rivede i primi coloni greci approdati nell'isola; presso gli avanzi di Siracusa, o sotto i peristilii de' templi di Girgenti, patria d'Empedocle, ode lo strepito de' funesti combattimenti tra Greci e Punici; nel luogo della vecchia Enna (Castrogiovanni), ombilico della Trinacria, ridesta gli antichi Siculi, gl'indigeni dell'isola; a Palermo, a Monreale, a Cefalù ripensa a' Normanni.

Non meno gloriosa fu la Magnagrecia, dove la natura felice e il governo federativo popolare dové favorire lo svolgimento dell'arte, come favorì lo svolgimento del pensiero speculativo nella duplice corrente della scola *italica* di Pitagora e della *eleatica* di Parmenide. Ma a differenza de' Siculi, pochi sono i monumenti italici noti della Magnagrecia. Auguriamoci che venga presto il tempo in cui, grazie al rinvenimento dei sepolti tesori artistici, si possa delineare una storia dell'arte nell'Italia ellenica.

2. — Così nella Sicilia come nella Magnagrecia troviamo costante l'uso di orizzontare i templi, volgendoli a oriente, come i Greci li volgevano a occidente, e gli Etruschi a mezzogiorno. I siciliani, di ordine dorico, costruiti di pietra calcare porosa e rivestiti di stucco colorato, ànno caratteri di maggiore antichità.

Scarse, ma preziose le reliquie dei templi di Siracusa, città celebre per florida civiltà, prima che Atene divenisse centro del greco incivilimento. Magnifici i templi agrigentini: il *Tempio della Concordia*, di cui restano trentaquattro colonne del portico esterno e i muri della cella; il *Tempio di Giove Olimpico*, detto il *Palazzo dei Giganti*, ricchissimo e il più grande tra i templi antichi di cui restino tracce; gli avanzi del *Tempio di Castore e Polluce;* il piccolo *Tempio di Giunone Lacinia*, che è più tosto un sacrario. Dopo quelle di Agrigento, richiamano l'attenzione le ruine di Egesta o Segesta, città fondata, secondo la tradizione, da Enea. Ma i più importanti sono i sette templi di Selinunte, città distrutta dai Cartaginesi nel 409 a. C.: tra i quali l'unico di cui si conosca il nome, è quello di *Giove*, i cui ruderi, oggi chiamati i *Pilieri dei Giganti*, serbano le tracce della policromìa.

Le magnifiche rovine della lucana città di Pesto, ignote prima del 1745, fecero creare un altro ordine architettonico, il *pestano*. Austero e grandioso come un tempio egizio è il *Tempio di Nettuno* (Fig. 51), l'unico tempio antico sopravvissuto pressoché intero alle ingiurie del tempo e degli uomini, avendo in piedi quasi tutte le colonne così interne come esterne; dimodoché, assai meglio dei templi siculi, dà adeguata idea del carattere dorico

dell'architettura italogreca. Si crede costruito nel secolo VI a. C. Ipetro, cioè aperto in mezzo, come il Partenone, si eleva sopra tre giganteschi gradoni. Il mirabile effetto prodotto da questo tempio resulta dalla massima semplicità. Nominiamo anche il *Tempio di Cerere*, e le cinquanta colonne esistenti presso il *Tempio di Nettuno*, forse appartenenti ad una basilica, o ad uno di que' portici coperti che i Greci chiamavano *stoe*. Pochi altri avanzi ne' luoghi ove fiorirono Cuma e Metaponto, a Taranto, a Locri, a Crotone.

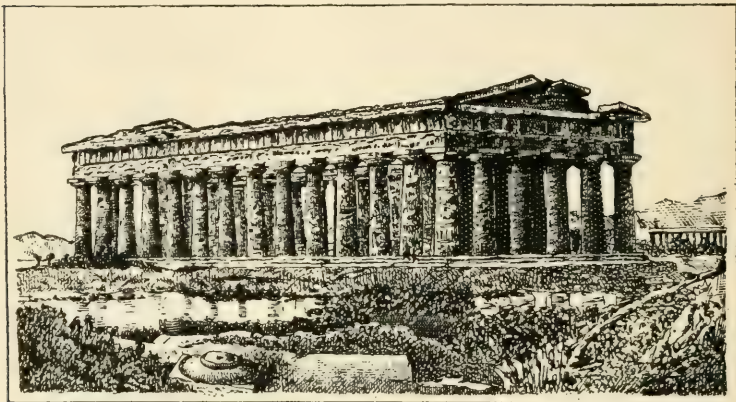



Fig. 51. — Tempio di Nettuno a Pesto.

Di poco momento sono i sepolcri della Sicilia e della Magnagrecia. Tuttavìa notissime sono le tombe di Cuma, parte pelasgiche, parte etrusche e italogreche, da cui furono tolti vasi neri e figurati, elegantissimi.

Gli avanzi di sculture profane sono meno numerosi. A Siracusa vedonsi le ruine d'un anfiteatro, che è evidentemente romano, e d'un teatro greco, il più grande, si dice, del mondo ellenico, dopo quelli di Mileto e di Megalopoli, ma probabilmente modificato dai Romani. Rovine di teatri anche a Segesta, Catania, Terracina, Agrigento, Selinunte, opere tutte greco-romane.

3. — Ad Eraclea Minoa sono stati recentemente scoperti monoliti, sfingi colossali e un enorme *dio guerriero*: il che fa pensare che qualcosa di vero ci sia nelle antiche leggende che dei Ciclopi trinacrii fanno insigni scultori e costruttori di fortezze. Insomma, i Siculi primitivi non furono selvaggi e trogloditi: il paese de'

truci giganti e de' tremendi mostri Scilla e Cariddi fu anche il paese della gentile Galatea.

Più note sono le mètope di Selinunte e le sculture dei templi d'Agrigento, di cui le più antiche rappresentano Perseo che taglia la testa a Medusa, Ercole che porta su le spalle i Cèrcopi, e una quadriga, anteriori di un secolo alle decorazioni del Tempio di Giove Panellenio in Egina; altre, assai posteriori, rappresentano guerrieri abbattuti da dee, e Atteone strasformato da Diana.

Altre opere si conservano ne' musei privati di Sicilia e in quello di Palermo, dove è stupendo un *ariete*, pieno di vita, e di eccellente modellatura. Nel museo del Principe di Biscari, a Siracusa, ammirasi un torso colossale di *Ercole*, non inferiore al torso di Belvedere, e una Venere vincitrice, detta la *Venere di Siracusa* (Fig. 52) (che taluni identificano con la Venere callipigia donata da Eliogabalo a' Siracusani), atteggiata quasi come la Medicea, ma panneggiata dal torso in giù come la Venere di Milo, e che inspirò una pagina stupenda al Maupassant.

Fig. 52. — La Venere di Siracusa. (Museo Biscari, Siracusa).

Gli scrittori latini ci parlano di molti illustri scultori e pittori fioriti nella Magnagrecia: ma ci mancano le opere; e delle poche da noi possedute, è discutibile la genuinità. Ricordammo, parlando dell'arte greca, PITAGORA di Reggio, scola fiorente di arti plastiche. Visse nella seconda metà del I secolo a. C. un PASITELE, scultore e incisore, che scrisse dell'arte. Nel tempio di Era Lacinia, a sei miglia da Crotone, il santuario più famoso delle stirpi italiote, si ammiravano le opere di ZEUSI di Eraclea, del quale parlammo, trattando della pittura greca. Non si sa se nacque in Eraclea di Lucania, o di Sicilia, o di Bitinia: ma i più lo credono d'Eraclea Lucana. Nomi d'artisti si leggono in vasi àpuli e lucani; nomi d'artisti nelle monete italiote di Velia, di Metaponto, di Eraclea: il che fa credere a G. Racioppi, storico della Lucania, che, se lo Stato permetteva agli artefici d'improntar su le monete il loro nome, essi dovevano essere uomini liberi, e non già, come a Roma, schiavi.

La pittura vascolare fu assai coltivata nella Campania, special-

mente a Nola, nella Lucania, nell'Apulia. Ne' vasi italioti sono rappresentati soggetti morbidamente erotici, donne con ventagli, cassette e ombrelli, scene funebri, e di contro, com'era naturale nel paese delle pantomine e delle *fabulae atellanae*, scene burlesche e caricature.

Nel Museo nazionale di Napoli si vedono pitture murali pestane (*guerrieri reduci da una battaglia*), nelle quali la tecnica è greca, ma italico l'accento realistico de' volti.

III.

I caratteri della civiltà e i periodi storici dell'arte dei Romani.

Come un pugno di audaci predoni fosse riescito a dar vita alla città imperatrice, che agli antichi parve, ed era, *orbis compendium*, *orbis terrarum conciliabulum*, τῆς οἰκουμένης ἐπιτομή; alla Città eterna, che fu alla testa di due civiltà, e la cui missione nel mondo non è ancora compiuta; alla Città santa, di cui parvero a Dante degne di *riverenzia* perfino *le pietre che nelle mura sue stanno* (*Conv.*, IV, 5), è un problema che i filosofi della storia non ànno per anco risoluto. Dobbiamo accettare l'etimologìa secondo la quale il nome di Roma deriva da ῥώμη, *la forza?* È dunque vero che il diritto è la forza?

Checché ne sia, Roma nacque dalla fusione di elementi latini, sabini ed etruschi. Virgilio (*Georg.*, II, 532-535) lo dice:

> Hanc olim veteres vitam coluere Sabini;
> hanc Remus, et frater: sic fortis Etruria crevit,
> scilicet et rerum facta est pulcherrima Roma,
> septemque una sibi muro circumdedit arces.

Popolo essenzialmente assimilatore, il romano, come più tardi fece sua l'arte greca, si appropriò in su gl'inizii non pochi riti dei Sabini, non poche dottrine, istituzioni sociali, abiti estetici, costumanze domestiche e civili degli Etruschi. « Così (parla il Vannucci) tre popoli, varii di costume, d'ingegno e di lingua formano su i sette colli un novo composto. L'energìa dei pastori del Lazio, l'austerità e la durezza sabina, la gentilezza etrusca, unite insieme, compongono un popolo nuovo, che prende nuovo nome e indole propria, e riesce la cosa più singolare del mondo; un popolo, il cui distintivo sarà una mirabile forza, la virile forza e la ferma costanza delle genti latine e sabine; perché, quantunque l'elemento etrusco apparisca potente, non può fare a Roma l'Etruria, né soverchiare il genio latino e romano ».

L'Omero di popolo siffatto sono le XII Tavole. Mentre intendeva alle guerre di conquista, esso combatteva una lotta assai più feconda, la lotta tra patrizii e plebei per l'eguaglianza dei diritti. Diciamo ben più feconda, ché, a giudizio del Machiavelli (*Discorsi*, I, 4), cagione della potenza romana non tanto furono *la buona fortuna e la virtù militare*, quanto i *tumulti intra i Nobili e la Plebe, prima cagione di tenere libera Roma*. Le guerre esterne e l'ordinamento interno: ecco tutta la storia romana di cinque secoli. I Romani furono un popolo di *agricoltori*, che divennero strenui *guerrieri* e scaltri *politici*, sapienti legislatori. In essi prevalse, in somma, su le altre potenze spirituali, su l'affetto, su l'intelletto, su la fantasìa, l'energìa della volontà: onde lo Hegel disse che a Roma l'uomo cominciò a *volere*. Di qui la grandezza dell'anima, la *gravitas*, onde a' Romani fu possibile l'unificazione e l'ordinamento del mondo antico. L'estetica a Roma fu tutt'una cosa con l'etica: l'estetico romano è il filosofo pratico Cicerone, che nel primo del *De officiis* parla a lungo (27-42) del *decoro*, che è la forma del bello morale. E Virgilio, nel sesto dell'*Eneide* (847-853), ci dice, per bocca d'Anchise, la natura e l'officio del popolo romano:

> Excudent alii spirantia mollius aera
> (cedo equidem), vivos ducent de marmore voltus,
> orabunt causas melius, caelique meatus
> describent radio et surgentia sidera dicent:
> tu regere imperio populos, Romane, memento
> (haec tibi erunt artes) pacique imponere morem,
> parcere subjectis et debellare superbos.

Non ci deve perciò far meraviglia il fatto che, mentre in Grecia era vietato agli schiavi esercitare la pittura e la scultura, queste nobili arti erano dai Romani ritenute indegne di *cittadini*. Questo popolo che, per una curiosa contraddizione storica, attivo com'era, odiò il lavoro, non annoverò le arti del disegno, tranne l'architettura, fra le arti liberali; onde Plutarco, greco, ma romano di idee, ebbe parole disdegnose per Fidia e Policleto! Gli architetti, o, come i Romani li chiamavano (giacché la voce è greca), *magistri*, *machinatores*, *mechanici*, *geometrae*, se romani, non erano (ci fa sapere C. Promis in una sua memoria su *Gli architetti e l'architettura presso i Romani*), come in Grecia, artisti, ma pubblici uffiziali, esercitanti l'architettura militare. Essi soli, perché militari, furono cittadini; mentre i greci che esercitavano in Roma l'architettura civile, erano servi, liberti e clienti. Si sa che a Roma cittadino, cioè uomo libero, il solo milite poteva essere; e cittadino era l'architetto militare. Epperò, quantunque gli archi-

tetti civili fossero servi, l'architettura, perché esercitata anche da liberi, vale a dire dagli architetti militari, fu considerata tra le arti liberali.

Con tutto ciò, vorremo anche noi dire, com'è stato ripetuto sino alla sazietà, anche da italiani ricalcanti le orme dei Tedeschi, che Roma non conobbe arte sino alla conquista della Grecia? Forse questa Roma, *che il buon mondo feo*, fu barbara per cinque secoli?

Di grandi edifizii religiosi e civili si arricchì l'Urbe sin dal tempo di Tarquinio Prisco e ne' primi secoli della Repubblica. Vero è che l'arte romana delle origini è, in sostanza, arte etrusca, come attestano soprattutto la *Cloaca Massima*, della quale il migliore elogio che si possa fare, è che serve ancora al fine a cui fu allora ordinata; l'*Aggere*, una nova cinta di mura, fatta costruire da Servio Tullio; e il *Carcere Tulliano* o *Mamertino*, del quale fa una splendida descrizione Sallustio nel cap. LV della *Catilinaria*. E da artisti tuscanici furono costruiti alcuni templi romani. Ma, spariti gli Etruschi, i Romani ne continuarono l'arte, e costruirono, anteriormente alla conquista greca, templi, vie, ponti, cloache, acquedotti, fòri, curie, basiliche, anfiteatri, sepolcreti, e va' dicendo. La tuscanica era, pe' Romani, l'arte nazionale; e dal sentimento nazionale non poco fu ostacolata l'introduzione dell'arte greca. Quando la conquista ellenica chiamò a Roma gli artisti greci, i Romani se ne valsero come di valenti operaj, ad essi affidarono la esecuzione de' lavori, prescrivendo il sistema di costruzione, imponendo i proprii abiti estetici, per non svisare lo stile artistico romano, cònsono al carattere nazionale.

L'arte, a Roma, fu onorata solo in quanto manifestazione di ricchezza e di potenza politica (*imperium*). decoro della patria, glorificazione dello Stato.

Si pensi alla trasformazione de' miti ariani a Roma. « I miti greci (scrive il Brizio) sbocciarono dalla fantasìa popolare, che immaginò un tessuto di leggende, parte storiche, parte fantastiche; i miti romani e italici furono storico-politici. Così se ne impadronirono i collegi sacerdotali, l'arte li effigiò tardi e, da principio, sopra monumenti pubblici ». La religione romana non consiste, come la greca, in un politeismo principalmente naturalistico, ma si conforma ai fini dello Stato e a' bisogni della vita civile. La scarsa fantasìa mitopeica romana non cava fuori gli dèi dalle forme naturali, ma dalle condizioni sociali, dalle idee morali, dalle contingenze della vita pratica, come a dire, la guerra, la pace, l'annona, la moneta, la proprietà delle terre, e la fede, la virtù, la pudicizia, e la medicina, e l'igiene, la febbre, il parto;

crea, in somma, una religione politica e morale, che prende le mosse da un pensiero pratico e attuoso. Zeus diventa Giove Statore, impersonante l'idea dello stato romano; Atena diventa Minerva, la dea della sapienza politica; Era diventa Giunone, la dea del matrimonio; Hermete diventa Mercurio (da *merx*). Persino Venere, come pensò il Vico (*Scienza Nuova*, l. V, c. VII), è il principio della bellezza civile; e Lucrezio la invoca progenitrice del popolo legislatore. Per Seneca le tre Grazie non significano altro che il dare, il ricevere e il rendere i benefizii! Divinità essenzialmente romana è Vesta, la dea del focolare domestico: e la famiglia fu a Roma (non diciamo nella Roma dei frolli e perversi imperatori) il cardine della società, il fondamento dell'ordine civile.

Gli Egizii, essenzialmente *religiosi*, vollero costruire monumenti eterni; i Greci, essenzialmente *artisti*, mirarono alla perfezione estetica; i Romani, essenzialmente *politici*, subordinarono la bellezza all'utile, il perfetto al grandioso e al maestoso. I Greci di grazia e di bellezza, i Romani furono maestri al mondo di sapienza civile, e le savie leggi e l'idioma sonoro diffusero e imposero con la forza: di che sono anc'oggi visibili segni le mura e gli archi e le colonne e i simulacri in tutti i paesi che videro le romane aquile affisare il sole. Rimirando tali opere, si pensa che, se i barbari antichi e moderni le avessero rispettate, il tempo ce le avrebbe serbate intatte e buone ancora all'uso per cui le crearono que' nostri gloriosi progenitori.

Un barbaro di genio, che a Roma divenne un classico, Volfango Goethe, tutto pieno di ammirazione per gli avanzi della romana architettura, scriveva in una lettera da Terni del 27 ottobre 1786 (*Ricordi di viaggio in Italia*): « L'architettura della antichità è quasi una seconda natura, la quale corrisponde agli usi civili, e da quelli ripetono la loro origine l'anfiteatro, il tempio, l'acquedotto. Comprendo ora come avessi ragione nell'odiare tutti gli arbitrii, i capricci, il nulla per il nulla, la profusione di ornati meschini, e simili cose. Tutto ciò non à vita, è morto dalla nascita, imperocché tutto quanto non à esistenza propria, non à vita, non può né essere né diventare grande ». E altrove: « Quegli uomini lavoravano per l'eternità ».

In tre grandi periodi possiamo dividere la storia dell'arte dei Romani: il primo dei quali va dai primordii alla conquista della Grecia (146 a. C.); il secondo, dalla conquista della Grecia al principio del III secolo dell'èra nostra; il terzo, dal principio del III secolo alla metà del V.

Sino alla fine del III secolo di Roma lo stile tuscanico fu considerato nazionale; si sviluppò lentamente un'arte latina con in-

filtrazioni etrusche. Ma già verso la fine di quel secolo l'antica rusticità latina, la ferrea disciplina, la semplicità patriarcale cominciano a dissolversi, per effetto delle vittorie e della cresciuta ricchezza. Dopo la seconda guerra punica, Roma, trascinata alla conquista mediterranea, sta per inaugurare la civiltà commerciale e bancaria. Invecchiano le tradizioni care al patriziato e alla parte retriva: si va decomponendo la vecchia aristocrazìa, sorge una borghesìa (il nome, usato da G. Ferrero, è moderno, ma la cosa è antica: però che *gli uomini*, a dire del Vico, *con perpetuità operando a un modo, escono nelle medesime cose*), avida di arricchire e di godere, e vaga degli allettamenti della cultura greca.

Avendo i Romani già conquistata, nel v secolo di Roma, la Magnagrecia e, nel principio del vi, la Sicilia, una gran quantità di opere d'arte italogreche, statue, quadri, vasi, gemme, erano state trasportate a Roma, ove se n'erano adornate le case e le ville. L'arte italogreca s'era disposata alla sapienza pratica romana, dando origine a una nova civiltà. Ora, con la presa di Corinto, avveniva ciò che disse Orazio (*Ep.* II, 1, 156):

> Graecia capta ferum victorem cepit, et artes
> intulit agresti Latio.

Due fatti contribuirono, in somma, nel vi secolo, a mutar le condizioni della vita romana: l'allargamento delle conquiste e il conseguente *cosmopolitismo*, che si sostituiva al vieto e gretto *patriottismo*, e la cultura ellenica, che ormai soggiogava gl'ingegni. Pur troppo il massimo fiorimento delle arti e delle lettere a Roma è contemporaneo allo scadimento de' costumi e alla profonda trasformazione politica per cui la Repubblica si mutò in Impero: quando delle libertà repubblicane non restò neppur l'ombra; e appena la memoria si serbò delle feconde lotte civili; e la plebe fu avida solo di spassi e di largizioni; e l'interesse e le più selvagge passioni e l'ipocrisìa e l'adulazione presero il posto dell'amor patrio, della dignità morale, della sincerità degli avi. In tali circostanze, l'arte non poteva non essere, nella contenenza, bassamente cortigiana; ma eccellente fu nella forma, toccando l'apogèo ne' primi due secoli dell'Impero, massime al tempo di Trajano e di Adriano, quando le opere romane si diffusero in tutte le terre soggette a Roma.

Dal principio del iii secolo alla metà del v, quando s'appressano i gotici brandi

> a spezzar le romane inclite mura,

e i nostri dolci campi inaridiscono sotto

> il calpestìo de' barbari cavalli,

l'arte va sempre più scadendo. Ma nel mistero delle catacombe si refugia repressa e derisa, e vi germina rigogliosa, la speranza degli umili e degl'incorrotti, l'idea del rinnovamento e della redenzione.

IV.

L'architettura romana. — I templi e i sepolcri.

Gli ordini architettonici usati dai Romani sono i tre greci, il *dorico*, lo *jonico*, il *corinzio*, ai quali i trattatisti aggiungono il *tuscanico*, o *etrusco*, che, per altro, deriva dal dorico, e il *composito*, che deriva dal corinzio. Con tutto ciò, gli ordini greci furono modificati secondo il loro carattere nazionale da' Romani, i quali usarono soprattutto il corinzio, meglio degli altri rispondente alla loro indole amica del fasto, significatore di ricchezza e di potenza. Come l'ordine dorico rappresenta l'anima serena dell'Ellade, così il corinzio rappresenta la combattiva e superba anima romana. Del capitello corinzio dice il Melani che è *la pompa, la superbia pietrificata.* I Romani dell'Impero lo complicarono con figure (*capitello composito, figurato*), caricandolo di vittorie alate, di trofei, di animali intrecciati. Elemento esclusivamente romano è anche il *piedestallo*, sostituito al greco *stilobate:* sostituzione non bella, che toglie alla colonna maestà e forza, alterandone la destinazione, che è quella di sostenere, e non già di essere sostenuta.

Nell'architettura dell'Oriente, della Grecia, della Sicilia e della Magnagrecia abbiamo ammirato la solennità della linea orizzontale; qui ammireremo la maestà della curva; al sentimento della quiete vedremo succedere quello del moto; al desiderio del semplice quello del lussuoso, del sontuoso. La linea orizzontale, significando l'infinito, suscita l'idea del sublime; la linea curva, l'idea del determinato, del preciso, del concreto, quand'anche del maestoso e del grandioso. Dice il Promis che « i Romani, popolo per eccellenza conquistatore, legislatore e amministratore, non cercarono il bello, ma quella grandezza soda e regolare dei loro edifizii, involontariamente, ma potentissimamente, impressero l'idea dell'ordine, della maestà, del decoro, precipue qualità del cittadino romano, e tutte sue proprie ». In oltre, popolo pratico, i Romani mirarono, oltreché al grandioso, al comodo e all'utile, badando all'uso al quale gli edifizii erano destinati, usufruttuando ogni spazio, osservando le prescrizioni e le precauzioni dell'igiene.

L'architettura romana ama le costruzioni ad archi, vòlte e cupole: tutti elementi assiro-caldei, che, pel tramite degli Etruschi, furono ereditati dai Romani, i quali diedero alle vòlte un'andatura libera e svelta, un'impronta nazionale, costruttiva insieme e decorativa. Roma eresse anche delle cupole con absidi intorno: origine dell'uso medievale delle absidi a raggera, adottate dagli architetti gotici di Francia. Di più gli architetti romani non si peritarono, imitati in ciò dagli architetti moderni, dal Brunellesco,

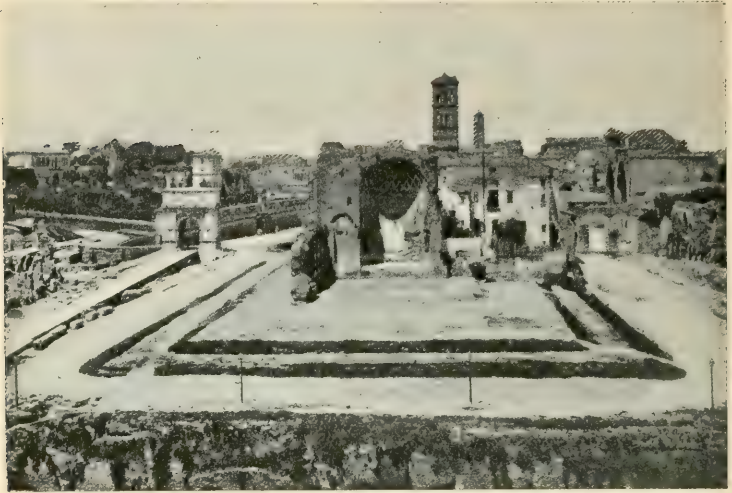



Fig. 53. — Avanzi del Tempio di Venere e Roma.

dall'Alberti, da Bramante, dal Palladio, di sovrapporre gli ordini, infrangendo ogni vincolo tradizionale. La semplicità verecconda e potente del Tempio di Pesto o del Partenone non era pe' Romani. Fu detto che, come il Partenone rappresenta l'austerità gentile del pensiero greco, così il Colosseo lo spirito ardito e soverchiatore dei Romani. A tre il Melani riduce i caratteri essenziali dell'architettura romana: l'uso degli archi e delle vòlte e delle cupole; la sovrapposizione degli ordini; la maestosa grandiosità delle masse.

Come si disse, i primi architetti romani furono etruschi: talché Roma, prima delle grandi costruzioni di granito e di marmo, ebbe, come l'Etruria, edifizii di legno e di terracotta. Ma conviene distinguere l'architettura sacra dalla profana. La prima seguì la tradizione italogreca, etrusca, greca; la seconda si affermò ro-

mana. « L'eguaglianza del rito (scrive il citato Melani) immobilizzò le forme » : permodoché un tempio romano non è dissimile da uno etrusco, e la piattabanda trionfa su la vòlta.

La disposizione data a' templi romani è simile a quella de' templi etruschi, anche per la predilezione pel sistema prostilo-esastilo, arricchito da un prònao con più file di colonne. Tale il *Tempio della Fortuna virile*, oggi Santa Marìa Egiziaca, costruito certamente ne' tèmpi più floridi della Repubblica, uno de' pochi

Fig. 54. — Il Pantheon.

ne' quali sia usato l'ordine jonico. Anche più s'accostava a' templi etruschi primitivi il *Tempio della Concordia*, che sorgeva nel Foro Romano, edificato da Camillo come pegno della ristabilita concordia tra patrizii e plebei, e ricostruito da Tiberio.

Nel *Tempio di Venere e Roma* o *Templum Urbis* (Fig. 53), opera splendida di Adriano, troviamo l'applicazione della vòlta alle celle templari, onde fu possibile dare agli edifizii una copertura grandiosamente monumentale. Sorge questo tempio a pie' del Palatino. Ce ne restano frammenti di colonne e sufficienti indizii per formarci un'idea della sua pianta e delle celle, in cui scorgonsi tuttora i luoghi ove sorgevano le statue delle dee alle quali il tempio era sacro: Venere, madre di Enea, e Roma, pel costui tramite, di Venere nepote.

Oltre i templi a vòlta, rammenteremo i monopteri di forma

circolare, peripteri e pseudoperipteri, e le *rotonde*, precedute da prònao quadrato in pianta: delle quali rotonde la più celebre, e insieme il più bello e il meglio conservato dei monumenti romani, è il *Pantheon* (Fig. 54), opera dell'architetto Valerio Ostiense, che lo compì l'anno 25 a. C. Il *Pantheon* consta di due parti distinte, l'una tutta romana, l'altra greca: la rotonda e il portico, o prònao rettangolare: il che pare a taluno, ma non già a chi abbia occhio artistico, e non sia sviato da pregiudizii teorici, di-

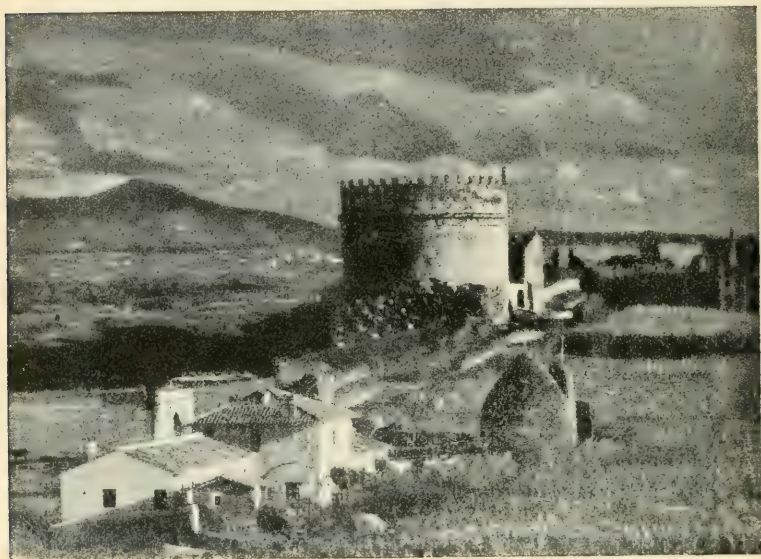



Fig. 55. — Tomba di Cecilia Metella.

sarmonico accozzamento. L'interno della rotonda è animato da otto grandi vani, dinanzi ai quali sorgono colonne di ordine corinzio, sostenenti un cornicione, al quale sovrasta un àttico, su la cui cimasa gira la cupola a vòlta semisferica, scoperta nella parte superiore, e di altezza pari a quella del corpo dell'edifizio. È nota la storia gloriosa di questo tempio. Marco Vipsanio Agrippa lo aveva destinato, si crede, a uso di terme: ma, essendo riuscito magnifico, ne convertì la destinazione, chiamandolo *Tempio di tutti gli dèi*. Divenne poi Santa Marìa della Rotonda; accolse le spoglie di Raffaello, di Pierin del Vaga, di Giovanni da Udine, di Annibale Caracci: vi dormono oggi il sonno eterno i re della nova Italia.

Le vestigia dei templi di Pompei sono singolarmente notabili, perché, per effetto delle prossime influenze elleniche, vi domina l'ordine dorico.

I monumenti funebri (*monumento*, da *monere*, ricordare), somigliano, in origine, agli etruschi: com'è il sepolcro detto volgarmente *degli Orazii e dei Curiazii*, ad Albano.

Come per gli Etruschi, anche pe' Romani il sepolcro era una casa, dove il defunto viveva vita migliore: onde si mettevano

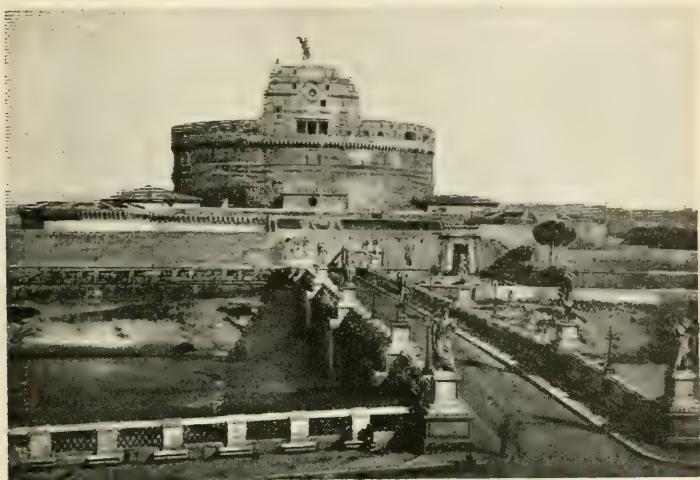



Fig. 56. — Mole Adriana.

entro le tombe armi ai guerrieri; alle donne il *mundus muliebris*, specchi, pettini, aghi; i balocchi a' fanciulli; a tutti, mobili, vesti, cibi. Non conoscevano gli antichi il grido dell'*Ecclesiaste: Vanitas vanitatum!* E seguitavano a essere uomini, vale a dire esseri vani, anche nel sepolcro!

Ampio e ricco è il *Sepolcro di Cecilia Metella* (Fig. 55), sorgente in forma cilindrica su grandioso imbasamento quadrato di pietra, e costrutto di filari di pietre diligentemente squadrate. Fu eretto da Crasso per chiudervi le ossa di sua moglie, figlia di Quinto Cecilio Metello, console di Roma (69 a. C.). La tomba di *Cajo Cestio*, dell'epoca d'Augusto, è imitazione delle piramidi egizie. Altri sepolcri ànno forma di tempio, come quello di Cajo Publicio Bibulo, prossimo al Campidoglio.

Ma i sepolcri più fastosi furono i mausolèi, di cui resta esempio

nella *Mole Adriana* (Fig. 56) e nel *Sepolcro d'Augusto*, che le sta di faccia, su l'opposta riva del Tevere. La Mole Adriana, di cui fu architetto, pare, lo stesso ADRIANO, è una colossale rotonda, che fu rivestita di marmo pario, riccamente decorata, e ornata di parecchie statue, tra le quali, in cima, quella dell'imperatore. È congiunta alla città dal Ponte Aelius, a cinque grandi arcate, il più bello de' ponti romani. Le decorazioni sono scomparse: ma la costruzione serba la sua ciclopica robustezza. Questo mausolèo imperiale, dopo essere stato usato, sotto i papi, come prigione di Stato, è divenuto oggi prigione militare.

Altre specie di tombe, cippi, erme, stele (1), si possono vedere lungo la Via delle Tombe, a Pompei, e lungo la Via Appia, a Roma.

V.

L'architettura romana profana.

Ma l'architettura romana è originale soprattutto negli edifizii profani: acquedotti, strade, ponti, porte di città, basiliche, archi, terme, fòri, circhi, anfiteatri, portici, palazzi, ville. Lo studio delle quali forme tutte è utilissimo a chi voglia conoscere da vicino la vita pubblica e privata dei Romani.

Cominciamo dalle *case*. Generalmente, la *casa di Pansa*, a Pompei, è considerata come il tipo dell'abitazione delle famiglie romane agiate. Pompei, dove viveva una borghesìa culta, ricca e ambiziosa, che amava i comodi e i piaceri, ci rivela la vita di provincia, la fisionomìa delle città dove i Romani dell'epoca imperiale andavano a villeggiare: vita che altrimenti ignoreremmo, difettando le fonti letterarie, abbondantissime invece per la conoscenza della vita dell'Urbe: si pensi a Cicerone, a Plauto, ad Orazio, a Giovenale. La casa di Pansa, *insula*, perché prospiciente su quattro vie, presenta su la via principale una porta ornata di propilèo corinzio, e fiancheggiata da tre botteghe, o *tabernae*, per parte. Dalla porta si entra nell'atrio quadrato, di tipo tuscanico. nel centro del quale si trova l'*impluvium* (cortile interno), corrispondente all'apertura del tetto *(compluvium)*. Su i lati longitudinali dell'atrio sono disposti otto *cubicoli*, o camere, quattro per lato, e due *ale*, o sale di ricevimento, interamente aperte. Nel lato di fronte all'ingresso, il *tablinum*, sala distinta dalle altre,

(1) *Stele*, lastre poste su le tombe per distinguere il tumulo.

nella quale si conservano le immagini dei maggiori; a lato al tablino, a destra, una sala a uso di biblioteca. Tutto ciò costituisce la casa *esterna*, dalla quale si entra nell'*interna*, destinata alla famiglia, per mezzo di un corridojo, che guida al *peristilio*, il cui porticato si compone di sedici colonne jonico-corinzie. Dal lato sinistro del peristilio, la cucina. Nel centro del cortile una ampia vasca *(piscina)*, lucente di zampilli. Una vastissima sala *(oecus)* occupa il centro della fronte. Accedono due altre parti, che forse comprendevano la dispensa e il *triclinio*, o sala da pranzo.

Fastosi erano i palazzi, soprattutto dell'epoca imperiale. Si pensi al Palatino, il sovrano, sebbene il più piccolo, dei sette colli, dove abitò Augusto, che vi comprò molte case, e vi cominciò il Palazzo Imperiale *(Domus Augustana)*; a cui si aggiunsero la casa di Tiberio *(Domus Tiberiana)* e le case di Caligola, tra cui quella detta *di Germanico*. Nerone finalmente estese la già vasta costruzione, creando la *Domus Neroniana*, che era piuttosto una città, circondata da giardini, laghi, fontane, boschi.

Su la riva del mare e nell'aperta campagna ridevano al sole suntuose ville. Le rovine della *Villa Adriana* a Tivoli furon credute, nei tèmpi di mezzo, quelle di un'intera città, l'antica Tivoli.

Magnifiche erano le *terme*, per bagni caldi, tepidi e freddi; irrorazioni, bagni a vapore, *massaggio*, fornite di spogliatoj, sale di conversazione, biblioteche, pinacoteche, sale da gioco, palestre, passeggiate scoperte e coperte. Gli antichi, a non dubitarne, sapevano vivere assai meglio di noi. Le terme divennero l'organismo edilizio più vasto dell'architettura romana, il convegno della Roma elegante; contenevano tutto ciò che può procurare godimento fisico e intellettuale. Le prime terme suntuose sórte a Roma furono quelle di *Agrippa*, regnante Augusto, di cui qualcuno crede fosse parte nientemeno che il Pantheon, che abbiamo descritto. Rimangono avanzi delle *Terme di Tito e Trajano*; di quelle di *Caracalla* (Fig. 57), aperte l'anno 217 dell'èra nostra, che superarono per vastità e ardimento di costruzione e per fasto decorativo tutte le edificate anteriormente, e le cui gigantesche rovine ci fanno credere che potessero veramente contenere milleseicento bagnanti; e finalmente quelle di *Domiziano*, che vuolsi constassero di non meno che tremila stanze da bagno, e il cui maggiore spazio Michelangelo convertì nella Basilica di S. Marìa degli Angeli.

Quanto agli edifizii destinati ai giochi pubblici, il teatro, il circo e lo stadio romani possono dirsi greci: in proprio a' Romani ap-

partengono gli *anfiteatri*. Dei *circhi*, simili a' greci *ppodromi*, il più famoso fu il *Circo Massimo*, che, edificato da Tarquinio Prisco, ebbe l'ultima mano da Costantino e da Costanzo, epperò fu testimonio d'un millennio di storia romana. Si possono ancora vedere a Roma i ruderi del *Teatro di Pompeo*, che fu il primo costruito di pietra, e di quello di *Marcello*, inalzato per ordine di Giulio Cesare. Ma chi vuole avere un'idea adeguata de' teatri romani, bisogna che vada a Ercolano e a Pompei.

Fig. 57. — Terme di Caracalla.

Esempio e tipo degli anfiteatri è il *Colosseo*, nome dato al « colossale » *Anfiteatro Flavio* (Fig. 58) (detto così dal nome gentilizio de' suoi edificatori Vespasiano, Tito, Domiziano), che fu inaugurato con feste memorabili, durate cento giorni, descritteci da Dione Cassio. L'arena à la forma d'una elisse. Il muro esterno di cinta contava ottanta arcate, che davano accesso a numerosi corridoj e alle scale interne. Le arcate dell'ordine più basso *(vomitoria)* sono ornate di mezze colonne doriche, su cui gira un secondo ordine di mezze colonne joniche, al quale è sovrapposto un terzo di mezze colonne corinzie: il più grandioso esempio di sovrapposizione degli ordini. Il quarto e ultimo piano è cinto da una muraglia, ornata di pilastri corinzii e traforata da finestre. Nell'interno *(cavea)* il *podio* era più alto che ne' teatri, e fornito di speciali ripari per maggior difesa contro le

fiere sguinzagliate nell'arena: vi erano i posti riservati alla famiglia imperiale, alle autorità supreme e alle vestali. Dal dossale del podio partivano le gradinate, in tre ordini corrispondenti nei loro ambulatorii ai piani esterni, o agli ordini delle arcate. Il primo ordine era riservato a' magistrati e a' cavalieri; il secondo ai cittadini romani; il terzo al popolo, che sedeva anche nella gallerìa arcata ricorrente in giro. L'Anfiteatro Flavio poteva contener comodamente poco meno di novemila spettatori

Fig. 58. — Anfiteatro Flavio (Colosseo).

seduti. Dopo il *Colosseo*, che è la più grandiosa testimonianza architettonica della maestà del popolo romano, i più notevoli anfiteatri sono quello di Verona, la cosiddetta *Arena*, e quelli di Pompei, Capua, Nîmes, Pola.

Il *fòro*, simile all'*agorà* dei Greci, era una specie di piazza, cinta da portici e da fabbricati; e prendeva nome vario a seconda dell'uso cui era destinato: *boario*, *olitorio*, *piscario*, e va' dicendo. Il celebre *Fòro Romano* andò soggetto a molte variazioni, prima di raggiungere la grandiosità e la ricchezza che lo segnalarono negli ultimi tèmpi dell'Impero.

Oggi il Fòro scopre le sue pristine forme alla luce del sole latino, che non vide mai, a dire d'Orazio, cosa più grande dell'alma Roma. Da che, consenziente il Baccelli, allora ministro della pubblica istruzione, Giacomo Boni si accinse, nel settembre del 1898, a rialzare al posto alcuni marmi di una edicola delle

Vestali, e scoprì il nucleo dell'ara eretta sul luogo dove fu arso il cadavere di Cesare, quasi quotidianamente si solleva un lembo del fitto velo che per troppi secoli avvolse la storia e i monumenti di Roma. Frugando la terra sacra, bàlzano a ogni tratto cloache (una se n'è scoperta, più antica della *Massima*), sepolcri, edifizii, templi, vie: quelle gloriose vie militari, onde le aquile latine spiegarono il volo alla conquista del mondo. Ma di tutte le recenti strepitose scoperte non possiamo dire. Basti accennare

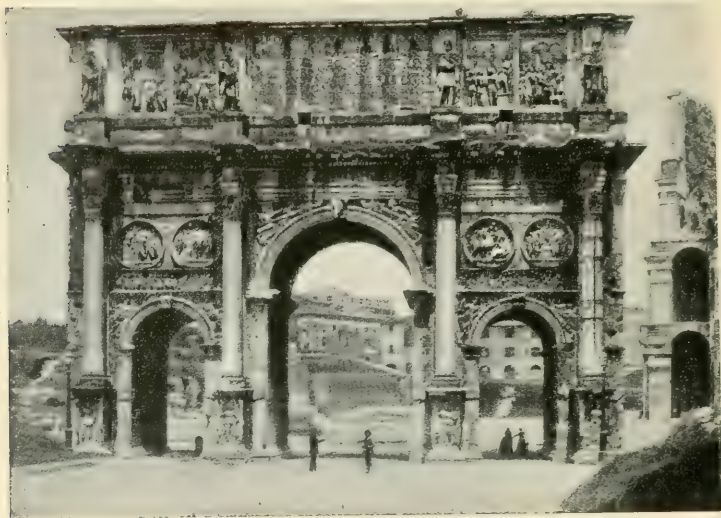



Fig. 59. — Arco di Costantino.

al *Sacrario* e alle *Fontane di Juturna* (la ninfa sorella di Turno, re de' Rutuli), ricchi di marmi e di statue, lieti d'acque e d'ombra, con l'edicola elegantissima e l'ara di marmo bianco e i bei vasi verdastri: non lungi dai quali si vede l'edicola della latina dea del foco, Vesta.

Come Roma cresceva di popolazione, aumentava il numero dei fòri, teatro di vita politica e commerciale: cosicché sorsero, oltre il Romano, il *Fòro Giuliano*, di *Augusto*, di *Vespasiano*, di *Nerva* e quello di *Trajano*, costruito dal greco architetto Apollodoro di Damasco, che superava tutti in magnificenza. Constava di quattro parti: il fòro propriamente detto, circondato da portici; la *Basilica Ulpia*; il *caraedium*, o piccola corte, in mezzo a cui sorgeva la Colonna Trajana; il Tempio di Trajano. Gli edifizii

furono eretti con materiali preziosi, colonne di granito, pilastri di giallo antico e di paonazzetto, cornici e capitelli di marmo, statue di bronzo, pavimenti di musaico.

Facevan parte dei fòri le *curie*, palazzi senatorii, della cui forma oggi non restano tracce.

Abbiamo nominata la Basilica Ulpia. Le *basiliche* erano vaste sale rettangolari, spartite per lungo in tre o cinque navate con una tribuna di forma semicircolare in testa alla navata centrale: luoghi di ritrovo per affari commerciali, o dove si raccoglievano i pretori a pronunziare i loro giudizii. Le nostre chiese ànno la pianta simile a quella delle basiliche romane: però ne portano il nome. L'esempio più insigne è la *Basilica Giulia*, eretta da Augusto, l'edifizio più vasto del Fòro Romano.

Tra i monumenti onorarii tengono il primo posto gli *archi trionfali*, che sono proprii dell'arte romana e dell'epoca imperiale. Si solevano inalzare a Roma e nelle provincie, ogni volta che uno de' Cesari, compiuta qualche grande impresa militare, tornava in patria a ricevere gli onori del trionfo. Si ebbero prima archi a una sola *fòrnice*, o arcata; poi a una fòrnice, con un intercolonnio per parte, com'è l'*Arco di Trajano* in Ancona; poi a tre fòrnici, come sono a Roma l'*Arco di Settimio Severo* e l'*Arco di Costantino* (Fig. 59). Le fronti e i lati degli archi si adornano sovente di bassorilievi e di statue glorificanti le gesta dei trionfatori. Il citato *Arco di Costantino*, inalzato l'anno 330 d. C., per commemorar la vittoria riportata da Costantino su Massenzio, è uno dei più notevoli; ma vi comincia a manifestarsi lo scadimento dell'arte: ché l'antica sobrietà elegante è soppiantata da lusso inutile di particolari. In oltre, per la fretta del costruire, o per l'impotenza dell'arte, vi furono usate molte opere plastiche appartenenti all'Arco di Trajano. Così nell'Arco di Costantino veggonsi raccolti insieme (anacronismo strano) i saggi di due monumenti dell'arte romana: i buoni lavori dell'età di Trajano e i lavori dell'incipiente scadimento.

Altri monumenti onorarii sono le *colonne*, o circuite da sproni, e allora dette *rostrate*, o *còclidi*, cioè con rappresentazioni che si svolgono a spira intorno al fusto della colonna. Famosa la *Colonna Trajana* (Fig. 60), commemorante la guerra contro i Daci, vittoriosamente combattuta da Trajano; e la *Colonna Antonina*, dedicata a Marco Aurelio Antonino, vincitore dei Marcomanni.

Affini agli archi erano le *porte* delle città, non differenti gran fatto dalle greche, e spesso rinfiancate da torri, mercé le quali divenivano simili a fortezze. E una specie d'archi erano i *giani*,

Fig. 60. — La Colonna Trajana.

costruzioni arcuate, che s'inalzavano ne' crocicchi delle vie e nei fòri, per comodo de' mercanti, che vi cercavano riparo dal sole o dalla pioggia. Unico esempio superstite, l'*Arco di Giano Quadrifronte*, opera dell'arte già scaduta.

I lettori avranno notato che abbiamo nominato pochissimi architetti romani. E la ragione è chiara. L'architettura civile e le altre arti del disegno erano esercitate a Roma da umili schiavi, il cui nome non è stato tramandato a' posteri. Come dicemmo, l'esercizio dell'arte, pe' Romani, era indegno dei *cittadini:* tantoché Plinio (XXXV, 4) si lagnava che la pittura non fosse, ai suoi dì, *spectata honestibus manibus.* Non dimenticheremo il massimo teorico dell'architettura, Marco Vitruvio Pollione, vissuto nell'età augustèa, troppo caro a' nostri architetti del Cinquecento.

VI.

La scultura romana e le industrie artistiche.

Gli scultori romani non seppero, o non vollero, creare, come gli egizii, la bellezza simbolica, né, come i greci, la bellezza tipica o ideale; ma, realisti, come gli etruschi, crearono la bellezza *caratteristica:* vogliamo dire che intesero scoprire il carattere individuale dei personaggi ritratti, penetrare in fondo alla loro anima, carpirne i misteri dell'affetto e della passione; vollero, insomma, ritrarre la *vita:* nel che consiste la loro indiscutibile originalità, che si rivela soprattutto ne' ri-

tratti e nelle statue iconiche, fatte di forza e di sincerità. Vitruvio diceva, scrivendo della pittura (e altrettanto poteva dire della scultura), *che mai non si debbono stimare pitture quelle che non sono simili al vero, e, ancorché dipinte con eccellenza, non se ne deve dar giudizio, se non se ne trova prima col raziocinio la ragion facile e chiara.* Gli scultori furono *storici* dello scalpello. E la scultura si diffuse a Roma, cimentandosi, per mezzo dei bassorilievi storici, nei monumenti onorarii e sepolcrali, e decorando con le *imagines majorum* palazzi e ville. Non seppe assurgere il genio pratico di Roma alla concezione della grazia, né darci la rappresentazione della *vergine*, sì della opulenta *matrona*. Come nella greca l'agilità leggiadra de' corpi addestrati nelle palestre e ne' ginnasii, nella scultura romana si riflette la forza e la maestà, la vita battagliera del campo di Marte. Perciò le statue militari sono più frequenti a Roma che le civili; perciò, mentre le sculture greche erano, secondo l'usanza delle palestre, ignude, le romane son vestite d'armatura o di toga, abito specialmente romano.

Fig. 61. — Augusto (Museo Vaticano).

Anteriormente alla conquista della Grecia, la scultura romana rimase fedele a' modelli etruschi: consisté pressoché tutta nelle immagini dei maggiori, dei numi, delli eroi, adornanti i tablini delle case, e nelle statue di bronzo de' templi. Dopo la conquista ellenica, per opera di artisti greci, schiavi a Roma, cominciò a fiorire l'arte greca innestata sul tronco latino, sebbene dapprima i Romani avversassero le importazioni elleniche. Vero è che gli artisti greci modificarono la loro arte secondo l'ideale romano, mentre gli artisti romani cominciarono a imitare le statue involate ai templi dell'Attica dai vincitori. Come Catullo di Callimaco, Orazio di Alceo, Virgilio di Omero, gli scultori romani divennero imitatori dei greci; e non se ne vergognarono, riuscendo

a superare talvolta i loro modelli: nella qual cosa consiste il pregio delle *imitazioni*, che non vogliano essere *copie*. Così, sotto i primi Cesari, la scultura romana è la continuazione del greco stile, che si manifesta nella quadratura delle forme e in certo tócco, appena abbozzato talvolta, ma tutto forza e verità: stile « che non tratteggia molto il sembiante (come scrive il Lanzi), ma vi rinserra un'espressione sì viva, sì parlante, sì caratteristica, che scopre l'indole del soggetto, quale la descriverebbe un istorico in due parole ». Il regno d'Adriano fa epoca nella statuaria per un novo gusto più propriamente romano, nel quale le fisionomìe sono più rilevate, quantunque le indoli siano meno scoperte. Questo stile continua sotto gli Antonini, ma va scadendo sensibilmente nel regno loro, e anche più sotto Severo e i suoi successori.

Fig. 62. — Nerva (Museo Vaticano).

Cominciamo dalle sculture iconiche. Sono esse di due specie, realistiche e idealeggiate. Le prime riproducono con la più scrupolosa fedeltà i lineamenti e il costume del personaggio: mentre le seconde dànno al ritratto il carattere di un eroe o d'una divinità. Bellissime sculture iconiche si trovano nei musei di Roma (vedasi specialmente, nel Museo Capitolino, la *Sala dei busti imperiali*, commento, a dir così, animato delle istorie dell'impero), nel Museo nazionale di Napoli, nella Gallerìa degli Uffizii di Firenze. Delle esistenti in Roma, rammenteremo la statua di *Augusto Togato*, l'*Augusto Loricato* (Fig. 61), la testa colossale di *Nerva* (Fig. 62), la statua di *Trajano*, quella di *Lucio Vero* (Fig. 63). Lavoro elegante, di esecuzione finissima, è la statua di *Augusto Loricato*, in atto di arringare i soldati. Su l'armatura, che rammenta la descrizione virgiliana di quella d'Enea, sono figurati gli atti e i fatti del governo augustèo: figurazione che riempie l'anima di riverenza, ancorché si sappia che

non fu sì santo nè benigno Augusto,
come la tuba di Virgilio suona.

Delle statue femminili, degne di nota la *Giulia Soemia*, in forma di Venere, la *Sallustia*, sotto la stessa forma, *Livia*, moglie d'Augusto, con gli attributi di Cerere, *Sabina Augusta*, con gli attributi di Venere, e, bella fra tutte, *Agrippina* (Fig. 64) (moglie di Germanico, madre di Caligola e di Agrippina, madre di Nerone); nella quale è mirabile la bellezza dell'abbandono e la finezza delle pieghe.

Fig. 63. — Lucio Vero (Museo Vaticano).

Tra le statue di bronzo notiamo le dieci statue d'imperatori e imperatrici del Museo degli studii in Napoli; le sei figure femminili, forse *ninfe*, che ornarono la vasca di un giardino in Ercolano, e, superiore a tutte, il ritratto di *Seneca* (Fig. 65), del Museo nazionale di Napoli.

Diciamo dei bassorilievi delle colonne commemorative e degli archi. La *Colonna Trajana* è cinta da una fascia spirale, in cui sono rappresentati gli episodii della guerra dacica: rappresentazioni di grande interesse storico, essendovi ritratti gli usi di guerra, le macchine belliche, le armi, le vesti dei Romani e dei popoli danubiani, i navigli, le ambascerìe, le stragi, le fughe, gl'incendii. I bassorilievi romani sono più popolati di figure, e ànno un numero di piani maggiore che i greci, che superano, se non per finezza d'esecuzione, per moto e colore di figure rilevate e tondeggianti. Ma le troppe figure delle colonne sono malamente visibili: epperò, se lodevoli ne' particolari, minor lode meritano queste sculture nel complesso. Sculture, per mo' di dire: giacchè i bassorilievi antichi sono piuttosto disegni e pitture che opere plastiche. Applicazione, in origine, della pittura alla pietra, poi divennero incisioni. A ogni modo, mentre il bassorilievo moderno è quasi copia abbreviata d'una scultura libera perfetta, il bassorilievo antico non move da un concetto plastico e da forme modellate cor-

poree, ma è semplice disegno, per lo più improvvisato, fatto senza modello e senza bozzetto.

Numerose furono le figure equestri su gli archi di trionfo. Ci fu conservata quella di *Marco Aurelio* (Fig. 66), di bronzo, rispettata dall'iconoclastìa dei cristiani, che la credettero di Costantino. Tra le statue moderne le può essere solo paragonato il Colleoni del Verrocchio. Il sapiente imperatore sta a cavallo con aria maestosa, senz'armi, stendendo la destra in atto di perdonare i vinti nemici.

Fig. 64. — Agrippina (Museo Capitolino).

Il Museo Vaticano e il Capitolino possiedono bellissimi sarcofagi (che a Roma, più che case, vogliono essere letti decorati), ne' cui bassorilievi sono rappresentati soggetti eroici, e, più di frequente, soggetti mitici, cari all'età imperiale: scene di caccia, esercizio considerato nella stessa età come prova massima di valore; misteri bacchici, recanti la gioja della vita nel luogo della morte, che i Romani vollero spogliare di tutto il suo orrore.

Noi riproduciamo (Fig. 67) il magnifico, quanto ignoto sarcofago scoperto a Rapolla nel 1856, che oggi si conserva nel Municipio di Melfi, e che, secondo il Lenormant, appartiene ai tèmpi di Claudio o di Nerone.

I sarcofagi romani, più che qualunque altra opera d'arte dell'antichità, esercitarono grande azione su l'arte cristiana e su quella dell'incipiente risorgimento.

Più variata della greca è la decorazione architettonica romana, come si vede specialmente nel *capitello figurato*, del quale abbiamo già parlato.

Per dir qualche cosa anche delle industrie artistiche, nei primi tèmpi dell'Impero era diffusissimo l'uso della tappezzerìa monumentale, le cui rappresentazioni non temevano il confronto degli affreschi. Fastosissime, nell'impero, le vesti. Gl'imperatori, che dapprima indossavano la toga, si ornarono di vesti sempre più ricche di gemme e d'oro, tanto da emulare il lusso delle corti orientali. E il fasto delle corti era imitato dai privati. L'amore de' Romani per la glittica, pe' cammei e per le pietre incise, divenne, sotto i primi Cesari, frenesìa: collane, braccialetti, anelli, cinture, legature di calzari, vasi furono adorni di gemme. Ma i Romani restarono insuperati nei rilievi delle monete e delle medaglie, nelle quali le teste degl'imperatori, piene di vita e di maestà, sono modellate a perfezione. Quanto diverse le odierne monete e medaglie italiane!

Fig. 65. — Seneca (Museo di Napoli).

VII.

La pittura romana e le tecniche della pittura antica. — Conclusione.

La fierezza ambiziosa de' Romani trovava la sua manifestazione meglio nell'architettura e nella scultura che nella pittura, la quale rimase a Roma, assai più che le altre due, vincolata all'arte etrusca e alla greca. Sono ricordati molti pittori greci vissuti a Roma. Fra i romani, si ricordano un Fabio, che dev'essere lo stesso Fabio *pictor* annalista, vissuto nel III sec. a. C.; Marco Pacuvio, vissuto nello stesso secolo, pittore e poeta tra-

gico, nato da una sorella di Quinto Ennio; e, più famoso di tutti, Ludio, fiorito intorno al 27 a. C., primo, secondo Vitruvio, a dipinger le pareti con portici, boschetti, giardini, colli, fiumi, o, per lo meno, primo paesista de' suoi tèmpi.

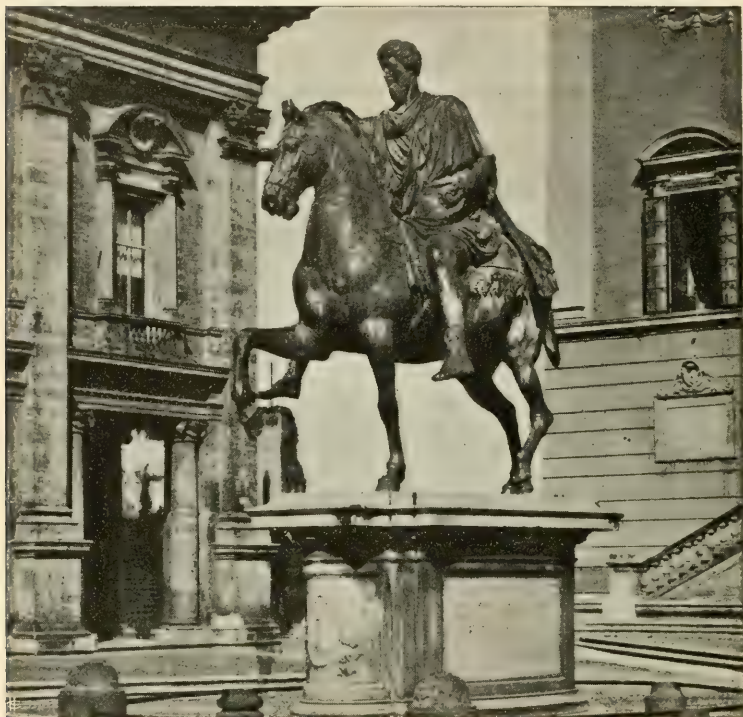



Fig. 66. — Marco Aurelio (Roma).

Nel periodo repubblicano furono rappresentati soprattutto soggetti eroici, fu coltivata la pittura commemorativa. Forse al III secolo appartengono le *pitture esquiline* del Museo Nazionale, i cui soggetti si riferiscono al ciclo mitico di Lavinia e delle origini di Roma. Forse all'epoca repubblicana appartiene un musaico celebre (Fig. 68), il più bello che l'antichità ci abbia tramandato, forse copia di qualche insigne opera greca, rappresentante una battaglia combattuta da Alessandro contro Dario III, re di Persia. È disgraziatamente molto danneggiato, ma non

tanto, che non se ne possa ammirare l'eccellenza della composizione e la finitezza della esecuzione.

Della pittura romana è tipo l'affresco, serbato in Vaticano, conosciuto col nome di *Nozze Aldobrandine*, forse del primo se-

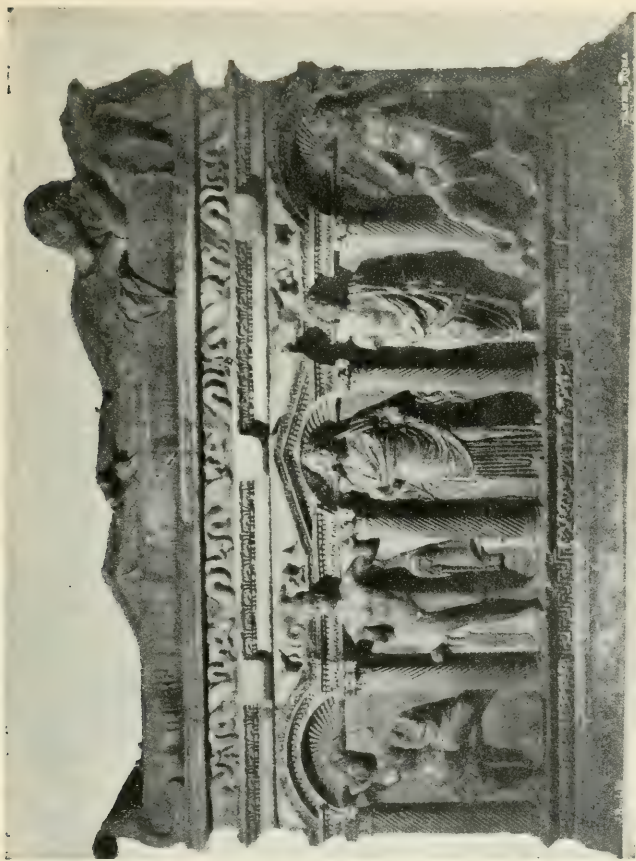



Fig. 67. — Sarcofago di Melfi (Municipio di Melfi).

colo dell'Impero, rappresentante i preparativi di un ricco sposalizio. Stupendo il *Sacrificio di Ifigenìa* (Fig. 69), del Museo di Napoli. Le più belle e meglio conservate pitture romane sono quelle rinvenute nella *Casa di Livia* sul Palatino; tra le quali, *Io* sul punto di esser liberata da Ermete, e *Polifemo* che insegue Galatea; nella quale ultima il paesaggio è trattato come gli antichi raramente seppero.

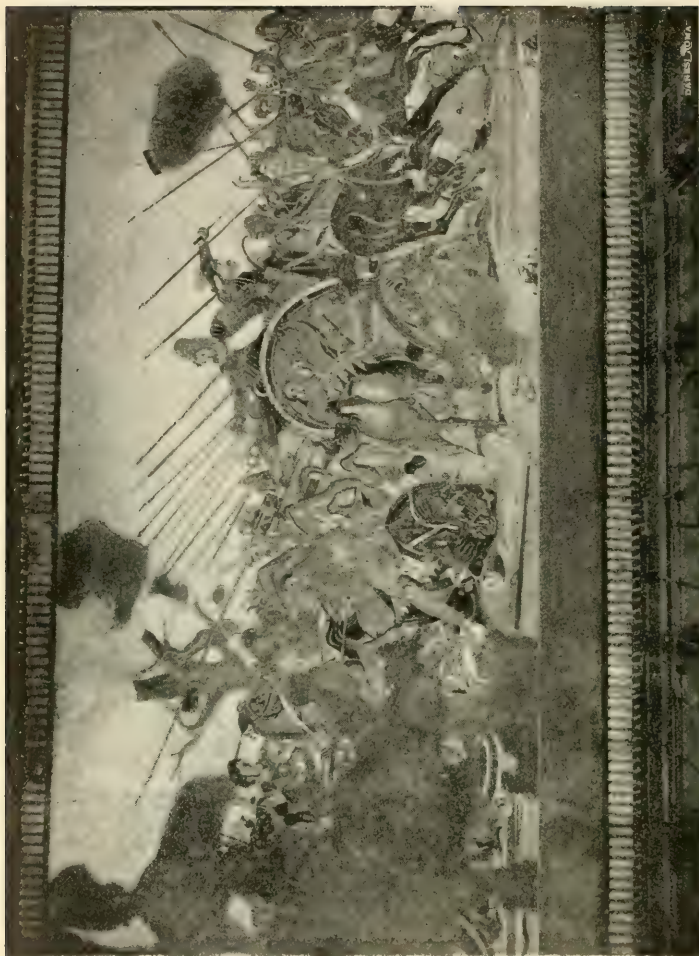



Fig. 68. — Battaglia di Alessandro contro Dario di Isso (Musaico, Museo Nazionale di Napoli).

Ma i saggi più abbondanti per giudicare della pittura romana ci sono offerti dai dipinti di Ercolano e di Pompei, conservati nel Museo di Napoli. Le pitture pompejane sono per questo periodo della storia dell'arte ciò che le pitture vascolari per la conoscenza dell'arte di Polignoto, di Zeusi, d'Apelle.

Fig. 69. — Il sacrificio di Ifigenìa
(dalle pareti di Pompei, ora Museo Nazionale di Napoli).

I modelli a cui s'inspirarono gli artisti pompejani, furono probabilmente quelli della epoca ellenistica, o alessandrina; quando, morti gli antichi ideali religiosi e patrii, si mirava al lieto vivere, seguiva all'epopea l'idillio e l'elegìa, si amava l'arte scenografica e decorativa, si rappresentavano soggetti erotici e capricciosi. La *Venus Phisica* era la patrona di Pompei, la città dell'amore. L'uomo scompare nelle pitture pompejane, e lo sostituisce Amore: Amore canta, scherza, gioca. ride, piange, fa il fabbro, il fale-

gname, il calzolajo, il vinajo, il fiorajo, il cortigiano. Gli Amori formano il corteggio di Venere; la carezzano, le fanno moine, le offrono doni, la accompagnano da Marte, non la abbandonano mai. Un vero trionfo d'Amore! Altri soggetti erotici e mitici, le Baccanti, Psiche, Narciso che si specchia, Arianna che segue la nave di Teseo. Dal vero, scene di taverna e di bordello, pitture di animali e di natura morta. Belli e variati i quadri di paesaggio, quand'anche generico, come, per esempio, nelle forme degli alberi, e convenzionale; di prospettive fantastiche, o prese dal vero, quantunque in modo superficiale; di motivi architettonici, che originarono il cosiddetto *stile pompejano*. Geniali le decorazioni *di genere*, co' fregi, gli arabeschi (nome posteriore, dovuto agli Arabi), gli ornamenti, intramezzati da figure fantastiche e da vedutine: genere analogo a quello di alcuni dipinti rinvenuti a Roma nel XVI secolo nelle terme sotterranee (*grotte*) di Tito, detto perciò *grottesco*, e messo in voga dai raffaelleschi.

Senonché nella pittura parietaria romana conviene distinguere quattro stili: l'*incrostativo*, che consiste nell'imitazione dei muri di marmo con elementi plastici di stucco (calce, arena e marmo in polvere); l'*architetturale*, che tènde a rendere effetti architettonici; l'*ornamentale*, nel quale sparisce la parete plastica, predomina l'elemento decorativo; l'*architetturale-fantastico*, che mira a decorare con fantastiche architetture. Il passaggio dal secondo al terzo stile è segnato dalle decorazioni *farnesine*, del Museo nazionale romano.

Alle note pitture pompejane si sono testé aggiunte quelle di Boscoreale. Sin dal 1894 l'on. De Prisco cominciò degli scavi a Boscoreale, poco lungi da Pompei, dove furono scoperti preziosi oggetti d'argento e una villa sontuosa, ornata di affreschi mirabilmente conservati, alcuni de' quali rappresentano case e palazzi a parecchi piani, altri eleganti colonne adorne di fiori e di frutta, un'altra un gladiatore seduto, intento alle dolci armonìe d'una citareda. Gli scavi, che saranno continuati, ci preparano altre sorprese.

Non sarà inutile dir qualche cosa delle tecniche della pittura presso gli antichi. Quanto alla pittura dei quadri (πίνακες), fatti di terra, marmo, legno, avorio, terracotta, si dipingevano a *tempera* (preparata con rosso d'ovo, o sostanze gommose, che attaccavano i colori al fondo), e, più raramente, ma soltanto se di legno o d'avorio, a *encausto* (processo complicatissimo e poco noto, consistente nello sciogliere i colori nella cera ammollita col calore e con olii essenziali). Nelle terrecotte, per esempio nella pittura

vascolare, si applicavano i colori su la terra fresca, che si faceva poi cuocere, colorata.

Per la coloritura delle pareti e delle decorazioni architettoniche, si usava l'*affresco*. Gli affreschi antichi sono assai più duraturi e lucenti de' moderni: le case antiche ànno un intonaco dello spessore di 7 o 8 cm. (gli antichi dipingevano e ritoccavano a tempera il dipinto, su tre strati, per lo meno, di calcina, sovrapposti successivamente ancora *freschi*, e due di marmo), mentre l'intonaco delle Logge Vaticane ne à appena due.

Alla pittura si associa il *musaico*, essenziale nell'arte romana, e poi nella cristiana. Se ne distinguono cinque specie: *opus signinum* (da Segni), o *calcestruzzo*, che consiste nell'ornare con sassolini disposti a disegno un fondo d'un solo colore; *opus tessellatum* (da *tessella* = tessera), connessione di pietruzze cubiche colorate su una superficie, preparata con calcina e bitume, o stucco, in modo da simulare con la studiata combinazione dei colori un dipinto; *opus vermiculatum*, connessione di sottili pietruzze allungate; *opus sectile*, connessione a disegno di lastre di marmo di varia forma, grandezza e colore.

E con ciò diamo termine alla trattazione della storia delle arti del disegno presso gli antichi.

A Roma si chiude il primo ciclo della storia umana. L'Oriente, la Grecia e Roma sono tutto il mondo antico: l'Oriente, l'infanzia; la Grecia, la gioventù; Roma, la virilità.

Per l'avvento del Cristianesimo comincia, con la nova storia, che è quanto dire con la nova civiltà, una nova arte: l'arte moderna.

IV.

L'ARTE ROMANA CRISTIANIZZATA E LA BISANTINA

IV.

L'ARTE ROMANA CRISTIANIZZATA E LA BISANTINA

I.

Il Cristianesimo, il Germanesimo, la civiltà bisantina e l'arte.

Abbiamo detto che l'avvento del Cristianesimo è l'indizio del sorgere d'una nova civiltà, epperò d'una nova arte: l'arte moderna. E ciò, in certo largo senso, è vero. Ma bisogna intendersi: è vero più per gli spiriti che per le forme. Una nova arte non poteva nascere di pianta, come Atena armata dal cerebro di Zeus.

A voler seguire la volgare cronologìa, noi dovremmo ora trattare di *arte medievale*, la quale comincerebbe, secondo alcuni storiografi, col riconoscimento, a dir così, officiale della religione cristiana dopo l'editto di Milano del 313, e sarebbe successivamente *bisantina*, innesto dell'arte romana su l'orientale; *araba*, figlia della bisantina; *romanica*, derivazione della bisantina insieme e della romana; e *archiacuta*, impropriamente detta *gotica*, derivazione della romanica. La volgare cronologìa, veramente, fa calare il sipario su la grande tragicommedia medievale l'anno 1492: ma nessuno storiografo considera *medievale* l'arte del secolo XV, detta volentieri dei *precursori*, quando i precursori, se mai, converrebbe ricercarli molto prima!

Ma e l'arte cristiana anteriore all'editto di Milano dove la si mette, quando si accetti questa denominazione di *arte medievale?* Ed è proprio vero che quell'arte romanza, come amiamo chiamarla, nata dalla fusione degli elementi romano e bisantino sotto l'impulso e l'incentivo della rinascente vita italiana, della vittoria dei Latini sui Barbari; quell'arte che così mirabilmente ritrae la gloria di quelle fervide federazioncelle di mercanti, di marinaj e

di operaj che furono i nostri Comuni, appartenga al medio evo? Se la barbarie feudalesca, se lo scadimento dei Latini, sopraffatti dagl'invasori teutonici, è il carattere distintivo dell'evo medio italiano; in quella fervida età *romanza* noi esciamo fuori del pelago del medio evo alla riva del rinascimento. Dunque, non confondiamo. E ai criterii puramente cronologici sostituiamo i criterii *morfologici*, vale a dire la considerazione delle successive *forme* della civiltà e delle conseguenti forme dell'arte. Perciò in questo libro ci occuperemo soltanto del neoromanesimo cristiano e del neoorientalismo bisantino; nel seguente dei primi albori del rinascimento, cioè dell'*arte romanza*, o *neolatina*, corrispettiva al lento risorgere, nell'epoca comunale, della civiltà romana o latina. A questo abbiamo dato il titolo, che a qualche purista farà torcere il grifo, di *arte romana cristianizzata e bisantina*, volendo co' nomi precisar bene le cose.

Sin dagli ultimi anni dell'Impero romano si scinde la civiltà orientale dall'occidentale. Nell'Occidente la civiltà consta di due novi elementi: Cristianesimo e Germanesimo, che si aggiungono alla Romanità. Ma, daccapo, quando l'Italia diventa un esarcato, l'Oriente si mescola con l'Occidente: e l'Ellenismo, sia pur decadente, risorge, favorito più tardi dalle crociate e dai commerci delle repubbliche marinare. Perciò noi dobbiamo, relativamente all'arte, considerare il Cristianesimo, il Germanesimo e la civiltà bisantina.

All'arte cristiana primitiva non si può dare altra lode che quella di essersi serbata fedele alla tradizione romana, salvando così e perpetuando l'arte antica, pur trasformandola secondo il proprio ideale etico ed estetico. I cristiani non mirarono alla bellezza, ma a tradurre coi metodi conosciuti e con le vecchie forme il novo pensiero. Senza l'arte romana, non avremmo l'arte cristiana primitiva. Come il Cristianesimo divenne Cattolicesimo sul terreno della Romanità, così la religione cristiana, a contatto col mondo pagano, si trasformò da culto giudaico nemico dell'arte in culto pagano amico dell'arte.

Se così non fosse accaduto, l'ascetismo sarebbe riescito esiziale all'arte. Le anime timorate non si spaventino. L'ideale ascetico non è l'ideale *cristiano di Cristo*, il quale disse al mondo la parola della carità, cioè dell'amore operoso: tutti gli uomini essere figli di Dio, epperò doversi amare come fratelli. Verità semplice come tutte le cose grandi, e grande come tutte le cose semplici, e d'immenso valore sociale. Cristo predicò il *sacrifizio* pel bene degli altri, non già la folle *rinunzia* alle opere e ai beni della vita. Questo sentimento del sacrifizio e l'altro dell'amore santi-

ficato dalla maternità sono due grandi conquiste dello spirito umano, e due fonti, quant'altre mai degne e inesauribili, d'inspirazione artistica, dovute al Cristo. Né disconosciamo la missione storica della Chiesa, la quale, dopo il dissolvimento dell'Impero, con la paura dell'inferno e con la fiducia in Dio, valse, talvolta, a frenare i barbari sopraggiunti e gl'inciviliti che cominciavano a diventar barbari per mancanza di freno legale. Ma quanto diversa la morale ascetica dalla morale evangelica!

L'ἄσκησις, che pei Greci era l'esercizio e la disciplina necessaria a preparar l'atleta alla lotta, diventa pel cristiano il complesso dei mezzi ond'egli acquista la beatitudine eterna: il disprezzo di sé e di tutto ciò per cui la vita è degna di essere vissuta, il desiderio antinaturale del dolore fisico e morale, l'amore dell'eterno e dell'assoluto, e la condanna del temporale e del relativo, cioè della vita.

Curiosa cosa, il rifiuto della vita va di pari passo con l'orrore della morte! L'arte non fa che significare sofferenze e supplizii: la vita è intesa come *un correre alla morte*. Per secoli e secoli l'umanità vive di fede e di paura: fede che giunge alle allucinazioni dell'estasi, paura che diventa incubo, delirio. Da tale stato d'animo nasce naturalmente l'intolleranza, il fanatismo feroce, che rinnega la pietà e l'amore del mite Nazzareno, illuminando di sinistra luce con le fiamme dei roghi le tenebre dell'evo medio.

Come può l'arte fiorire in tali tèmpi di tristezze e di furori? E le arti plastiche donde tolgono i loro modelli, se il corpo umano è maledetto, se la donna è ritenuta l'essere impuro, lo strumento della dannazione, l'opera del diavolo, l'Eva tentatrice? Se l'antichità romana à la colpa d'aver dispregiato il lavoro, il Cristianesimo à la colpa d'aver ritenuto abjetto il corpo. Il Diavolo: ecco il novo tipo estetico.

Il medio evo fa ricomparire nell'arte, peggiorandolo, il mostruoso e il grottesco del mostruoso grottesco oriente. La reazione medievale, che il Michelet à chiamato la *proscrizione della natura*, trasforma gli dèi pagani in demonii.

Dal v al xii secolo anche nell'arte domina il dogma. « Cristi e Panagie (1) (scrive il Taine) emaciati, smilzi, rigidi, meri fusti, e qualche volta scheletri veri, di cui gli occhi incavati, le cornee bianche, le labbra sottili, il viso affilato, la fronte angusta, le mani magre e inerti dànno l'idea di un asceta tisico e idiota. » E ancora: « La stessa malattìa dura per tutto il medio evo. A guardar le vetriere e le statue delle cattedrali e le pitture pri-

---

(1) *Panagia*, dal greco, *tutta santa:* la Madonna.

mitive, pare che la razza umana sia degenerata, e il sangue umano si sia impoverito. »

Pel cristianesimo degenerato l'arte, la pura arte, è superfluità. L'essenziale è qui, dice lo Hegel, la interna certezza dell'eterna verità: la bellezza o la rappresentazione è accessoria e indifferente, poiché la verità è presente alla coscienza indipendentemente dall'arte. Come lo spirito solo nel corpo apparisce in conveniente modo, così l'umanamento solo può farci intuire il divino in sensibile guisa: epperò i Greci umanarono gl'iddìi, e raggiunsero la classicità, vale a dire l'accordo perfetto tra l'interno e l'esterno. Ma i cristiani non rappresentarono Iddìo: il Didron, nella sua *Iconografìa cristiana*, ci fa sapere di non aver trovato un'immagine di Dio dal I al XII secolo. L'Iddìo dei cristiani, come l'Iddìo giudaico, è informe e ineffabile, e non può essere significato da cosa alcuna mondiale e finita. In somma, l'arte cristiana anteriore alla rinascita è sublime, se vuolsi, bella non mai; e ritorna al simbolismo orientale, alle figure gigantesche e spaventate dell'Oriente.

E questo *ricorso* si può spiegare con l'origine orientale della religione del Cristo. Già nell'Impero romano s'era spenta la democrazìa classica, che aveva dato ai Greci e ai Romani il rispetto della dignità umana, l'amore del sapere, l'orgoglio della virtù, l'amore della natura e dell'arte. Con la tetrarchìa e con Costantino, il mondo occidentale fu asservito dal despotismo asiatico; e alla democrazìa, come già nello schiavo Oriente, non restava altra ribellione e altra protesta che affogare nell'ideale ascetico ogni spirito d'iniziativa e ogni manifestazione personale. È questa la ragione della mancanza d'individualità, dell'impersonalità dell'arte orientale e medievale: impersonalità che culmina nell'epoca feudale, quando l'individuo è addirittura assorbito dalle gerarchìe e dalle caste.

Pure il feudalesimo segna un gran progresso. Le invasioni germaniche non erano state un male, in quanto avevano fatto colare nelle esauste vene della Latinità un sangue giovine e fecondo; il feudalesimo, che è quanto dire il Germanesimo posteriore alle invasioni, spezzando con l'istituto del vassallaggio e dell'immunità l'unità politica dell'Impero, favorì la rinascita dei municipi romani nei liberi Comuni; fu un internodio necessario tra l'antichità e il mondo moderno. E la cavallerìa, per quanto infeudata al sentimento religioso, combattendo per alti ideali umani, dando agli uomini un novo concetto dell'*onore* e dell'*amore*, contribuì al rinnovamento dell'arte.

Finalmente la storia della dominazione bisantina, durata sino

al Mille circa, è importantissima per gli effetti suoi nella vita e nella cultura italiana. Qui è da cercare l'origine del neoellenismo nel costume, nell'arte, nella liturgìa; qui l'origine dei Comuni: giacché Amalfi, Gaeta, le città della Pentapoli, Rimini, Pesaro, Fano, Sinigallia, Ancona, e Roma e Venezia a poco a poco si costituirono a Stati autonomi, favoriti dai pontefici, che, anelanti la potestà temporale, erano per avventura i soli che tutelassero gl'interessi italiani.

Son questi i prodromi del rinnovamento. Dopo il Mille, gli uomini cominciano a destarsi dal loro sonno angoscioso.

> Larva cresciuta
> nel silenzio e nell'ombra, il sol si leva,
> squillan le trombe..... Ti dilegua!

Presto salperanno dai nostri porti le navi crociate a conquistar mercati in Oriente.

Riassumendo e concludendo, l'arte cristiana arcaica non è che l'arte romana cristianizzata. Ma la tradizione romana comincia ad infiacchirsi, quando l'Impero romano d'oriente contrappone un novo stile a quello usato dai Romani d'occidente. Le invasioni dei Barbari, la fondazione dell'esarcato di Ravenna, la dominazione langobarda, le lotte fra i Langobardi e i Franchi, lo stabilimento del potere politico dei papi dopo la caduta dei Langobardi ebbero notevole efficacia su l'evoluzione dell'arte; la quale, dal secolo VI in poi, è insieme *romana*, sempre più scadente, e *bisantina*, progrediente, in fiore nelle terre dell'Esarcato e lungo le coste adriatiche, e diffondentesi altrove. Dall'ottavo al duodecimo secolo, trionfando il regime feudale, l'arte romana è cacciata di nido dalla bisantina e dalla moresca; e risorgerà solo, trasformata dai novi bisogni della società italiana, nell'epoca comunale (secoli XII-XIV). Avremo allora l'*arte romanza* o *neolatina*, argomento della quinta parte della nostra storia.

II.

L'ARTE ROMANA CRISTIANIZZATA. — 1. *Le catacombe.* — 2. *La pittura simbolica.*

1. — Come l'egizia dagl'ipogèi, l'arte cristiana nacque dai cemeteri. Nella *Roma sotterranea*, nelle *catacombe* si devono ricercare le prime linee architettoniche, i primi segni ideografici dell'arte nova dal I al V secolo dell'èra cristiana. I cemeteri furono

chiamati *catacombe* dal nome di uno di essi, quello di San Sebastiano, detto *ad catacumbas*, per essere stato eretto intorno alle celle sotterranee che accoglievano, si crede, i corpi di San Pietro e di San Paolo. Per costruire le catacombe, i cristiani s'impadronirono di alcune antiche cave abbandonate, donde i Romani avevano estratto la pozzolana; altre ne scavarono da sé. Le catacombe, dove i primi fedeli si raccoglievano a pregare, fuggivano le persecuzioni, seppellivano i loro morti, sono gallerìe sotterranee, girate in vòlta leggermente arcuata, con ambulatorii interni strettissimi all'opposto degli ambulatorii d'ingresso, che sono veri *vestibuli*. Nelle pareti delle gallerìe sono scavate le nicchie (*loculi*), che accoglievano i cadaveri. La *cripta* o cappella sotte ranea è il prototipo della chiesa cristiana.

2. — Nelle catacombe l'opera degli scultori è minima: trovi, tutt'al più, qualche plastica decorativa, o *stucco*. I cristiani odiavano lo scalpello, che tante veneri vittoriose e tanti gagliardi atleti aveva fatto balzare dal marmo. Né la pittura fu molto più fortunata. L'arte si nutre di luce e di libertà. Come potevano crear la bellezza i pittori delle catacombe? Tuttavìa, nei tèmpi prossimi al classicismo pagano, sopravvisse la tradizione dell'arte ellenistica; gli artisti pagani cristianizzati non fecero altro che modificare le figure di cui avevano adorne le ville romane o le case di Pompei, adattandole alla significazione delle nuove idee. Ne nacque una pittura simbolica, con figurazione d'uomini, d'animali, di cose. *Il Buon Pastore*, probabile trasformazione dell'*Ermes crioforo* (1), è la rappresentazione più antica della personalità del Cristo. L'*Orante*, trasformazione della *Pietas*, simboleggia la preghiera. *Orfeo*, che col dolce canto conquide le fiere, rappresenta il Cristo che con la *buona novella* à spetrato i cuori. Mosè, che fa scaturire l'acqua dalla rupe, significa la resurrezione; il sacrificio d'Isacco, o Daniele nella fossa dei leoni, il martirio e la Crocifissione. Le pecore, l'agnello e il cervo, Cristo, gli apostoli, i fedeli; gli uccelli, le anime dei màrtiri volanti in cielo: la colomba, lo Spirito Santo; il pavone (che rimette le piume a primavera) e il gallo, la resurrezione; il pesce o il delfino, Cristo. La nave, la Chiesa; l'àncora, la salvezza. E perfino i colori ànno il loro significato. Qualcuno per altro (secondo noi, a torto) non vede in questo simbolismo, in questa *pittura d'idee*, altro che motivi ellenistici ornamentali.

Dice Charles Blanc che, se l'architettura scaturisce dalla dominazione jeratica, se la scultura si stacca dalle muraglie dei templi,

(1) Mercurio che porta l'ariete: da κριός, ariete, e φέρω, portare.

tostoché l'uomo à indiato sé stesso, la pittura mette le ali allora solo quando col cristianesimo l'espressione sottentra alla bellezza. Questo è vero, quando lo si riferisca agli albori della rinascita, allorché il misticismo soppianta l'ascetismo: ma in questa pittura delle catacombe manca la bellezza, manca l'espressione. Si pensi alla *Madonna con Gesù* del Cemetero di Priscilla a Roma, imma-

Fig. 70. — Basilica di San Lorenzo, fuor delle mura.

gine del III secolo: la Madonna è qui una brutta matrona romana, non già la Vergine divina sorridente. Eppure l'oblìo della tradizione antica, l'abbandono, alla fine del IV secolo, del processo dell'ombre e dei rilievi della tecnica ellenistica, dell'affresco, fece cadere anche più in basso la misera pittura!

All'arte paleocristiana cemeteriale non mancarono al tutto musaici: monogrammi di Cristo, croci, inscrizioni, simboli varii. Soprattutto il IV secolo incoraggiò l'arte musiva: esempio solenne, il musaico di Santa Pudenziana a Roma, Cristo fra gli apostoli.

L'arte delle catacombe si può studiare convenientemente nelle opere del Garrucci e del De Rossi, principe dell'archeologìa cristiana.

III.

L'ARTE ROMANA CRISTIANIZZATA. — 1. *Le basiliche.* — 2. *La scultura.* — 3. *I musaici.*

1. — Nell'età di Costantino ebbe veramente origine l'arte cristiana, che fin allora s'era contentata di adornare le tombe dei màrtiri. Dopo l'editto di Milano, i cristiani escirono dal bujo delle catacombe alla gloria del sole, e lungo le vie che conducevano a Roma, su le cripte che accoglievano le salme dei màrtiri, costruirono templi sontuosi, che presero la forma e il nome delle *basiliche* pagane. Così quelle che erano state sede, una volta, della giustizia umana, divenivano sede, ora, della giustizia divina. Silvestro papa (314-337) in un ventennio fece costruire in Roma non meno di sei basiliche, tre delle quali sono le più grandi della Cristianità: la Basilica Lateranense, la Vaticana, quella di San Paolo fuor delle mura.

Le basiliche cristiane non differiscono sostanzialmente dalle romane, pur traendo qualche elemento dalle catacombe. Le colonne usate furono spesso quelle dei templi pagani: donde il nome di *frammentarie*, proprio di quelle basiliche le quali si valsero di *frammenti* di edifizii pagani. L'ordine preferito è sempre il corinzio.

La basilica cristiana è divisa, come la romana, in tre *navi*, delle quali la mediana è più larga delle laterali; à un'*abside* semicircolare e degli accessorii, di cui manca la basilica romana: il *transette*, o nave traversale, l'altare, gli *amboni*, o pulpiti, oltre il portico e l'atrio. La differenza principale consiste nel *transette*, il cui uso divenne ben presto comune. La pianta a croce, tipo della pianta della chiesa cristiana, con l'andar del tempo, invece che a tre, divenne a cinque navi; e si ebbero basiliche a croce latina e a croce greca, cioè a braccia diseguali ed eguali.

A cinque navate erano le tre nominate basiliche; a tre la *Liberiana* (Santa Marìa Maggiore), *San Clemente*, *San Pietro in Vincoli*, *San Lorenzo fuor delle mura*.

I molti restauri ànno tolto il carattere primitivo alle basiliche cristiane: ma taluna d'esse, come, per es., San Lorenzo (Fig. 70 e 71), può fruttuosamente essere studiata dai cultori di archeologìa cristiana. La *Chiesa di Santa Sabina*, poi, del v secolo, con le sue decorazioni parietali di marmi policromi, è quella che meglio à serbato il sistema primitivo, affine a quello delle basiliche romane.

Fig. 72. — Mausoleo di Galla Placidia (Ravenna).

Ma per gli edifizii sacri non si usò soltanto la forma basilicale: si costruirono anche santuarii circolari in pianta, od ottagonali, specialmente per cappelle funerarie, o *mausolèi*, e *battisteri*: come se ne vedono a Roma (*Battistero di Costantino*, *Santo Stefano Rotondo*, *Mausolèo di Santa Costanza*), a Novara, a Ravenna (Fig. 72) (*Mausolèo di Galla Placidia*, *Mausolèo di Teodorico*, oggi Santa Marìa della Rotonda), a Napoli e altrove; opere del IV, V e VI secolo. Non occorre dire che anche la forma, come il nome del *mausolèo*, è pagana. Quanto al *battistero*, esso, in origine, era il

Fig. 71. — Chiesa di Sant'Agnese, fuor delle mura.

bagno d'acqua fredda, nella cella *frigidaria* de' pubblici stabilimenti balnearii.

Insomma la primitiva architettura cristiana non si può dar vanto di grande originalità. Eppure segna un progresso immenso.

Nel sistema orientale-greco, che à per suo elemento essenziale la piattabanda, il pieno à il predominio sul vano. « Roma (scrive il Massarani) inizia l'arco, una grande novità, feconda di rivoluzioni; ma non ne cava le conseguenze, perché rinchiude tuttavìa la curva dentro alla quadratura degli ordini greci. Alla decadenza dell'Impero tocca in sòrte di emancipare l'arco dall'architrave, principiando inconsapevolmente un'èra nuova nell'arte; a quella guisa che il Cristianesimo, scossa la superba ossatura gerarchica dell'Impero romano, inizia, consapevolmente o no, la disgregazione delle razze barbare, e la loro emancipazione dalla rigida unità della conquista cesarea ».

Agli ammassicciati superanti di superficie i vani, sottentra la colonna messa a regger l'arco da sola; la linea verticale soppianta la orizzontale. Bisanzio compirà l'opera: e il vano trionferà nella cupola, come il pieno avea trionfato nella piramide.

2. — Escito dalle catacombe, non soltanto la forma de' templi il Cristianesimo mutuò dal Paganesimo, ma riti, usi e cerimonie pagane, come a dire i grandi ceri, sostituiti alle candele sottilissime delle *sinagoghe*, l'acqua lustrale, il culto delle immagini. Il Giudaismo avea vietata, come sacrilega, la rappresentazione sensibile della Divinità. Il Cristianesimo cattolico, cioè il buon senso latino, revocò questo divieto: la doppia natura, divina e umana, del Cristo rese ancora possibile l'opera dello scalpello e del pennello. Già nelle catacombe abbiamo veduto figure umane, non ancora, per altro, per rispetto alle recenti origini giudaiche, venerate su gli altari. Ma al principio del VI secolo si mise su l'altare il crocifisso; nel secolo VII si adoravano le immagini d'un gran numero di santi e di madonne. Il fastoso *antropomorfismo* del culto greco-romano tornò in onore col beneplacito di Gregorio Magno, il quale comprese che alle menti grosse non si può parlare della Divinità che con sensibili immagini.

> Così parlar conviensi al vostro ingegno,
>   perocché solo da sensato apprende
>   ciò che fa poscia d'intelletto degno.
> Per questo la Scrittura condescende
>   a vostra facultade, e piedi e mano
>   attribuisce a Dio, ed altro intende;
> e Santa Chiesa con aspetto umano
>   Gabrielle e Michel vi rappresenta,
>   e l'altro che Tobìa rifece sano.
>
> (*Paradiso,* IV, 40-49).

Senonché nel secolo VIII l'antagonismo tra Oriente e Occidente dà ansa all'*iconoclastìa*, favorita, non per altra ragione che politica, da Leone l'Isaurico.

Fig. 73. — S. Pietro in cattedra (Basilica di S. Pietro in Roma).

Ma facciamo un passo indietro, per dir qualche cosa della scultura paleocristiana.

Sono poche le statue dei primi secoli dell'arte cristiana, e per

lo più appartenenti alla scultura romana decadente: come la statua vaticana rappresentante *S. Pietro* in cattedra (Fig. 73), in atto di benedire i fedeli, che, secondo qualche storico, sarebbe in origine la icone di qualche senatore o imperatore romano; e la statua, genuina solo nella parte inferiore, di *S. Ippolito*, su la scala del Museo Laterano, che sarebbe la icone d'un retore o d'un filosofo, scolpita nel secolo IV. Dal II al V secolo è comune il *Crioforo*, cioè l'immagine del Buon Pastore, divenuta, come sappiamo, simbolo del Salvatore. Roma ne possiede più d'un esemplare: il più antico e il più bello è quello del Museo Laterano, stringente l'agnello con ambedue le mani (Fig. 74).

Gli esempi maggiori di scultura paleocristiana sono dati dai bassorilievi dei sarcofagi, non dissimili, neppure nelle rappresentazioni, dai pagani. Non vi trovi infatti le immagini degli Apostoli né altri segni di cristianità, se ne togli il *Crioforo*, il *delfino*, simboleggiante l'amore alla Chiesa, la *fenice*, simboleggiante la fede. I migliori sarcofagi appartengono al Museo Lateranense: singolarmente notabile quello di Giunio Basso, del IV secolo.

Nel IV secolo al simbolismo succede la rappresentazione di episodii biblici. I bei sarcofagi non sono posteriori al secolo VI, quando la scultura imbarbarisce veramente.

Non dobbiamo dimenticare le porte di *Santa Sabina*, chiesa eretta su l'Aventino da Pietro d'Illiria, prete romano, dopoché Alarico si ritrasse da Roma, essendo papa Celestino I; porte veramente degne di esser l'ingresso della casa di Dio (Fig. 75), ne' cui bassorilievi si trova la più antica rappresentazione della Chiesa. È da notare, per altro, che l'età di questi bassorilievi per alcuni è incerta: va dal V al XII secolo. Ma Adolfo Venturi, nel primo volume di quella sua *Storia dell'arte* che auguriamo all'Italia e agli studii di veder presto compìta, pare che li assegni a' tèmpi di Celestino I e del suo successore. Siamo ben lungi qui dall'arte ingenua delle catacombe: l'arte romana scaduta fa le ultime sue prove, e quasi preannunzia la sua futura rinascita. Il bisantinismo sta per nascere, e si manifesta con la profusione dell'oro e con le rappresentazioni pompose.

3. — Alle pitture delle catacombe seguono i *musaici* delle basiliche. Nei giorni del trionfo del Cristianesimo le incrostazioni marmoree de' pavimenti salgono a decorare le vòlte, a dar quadri alle absidi de' novi templi.

I migliori musaici romani, eseguiti dalla seconda metà del secolo VI, possono vedersi nel Mausolèo di Santa Costanza, nella Chiesa di Santa Pudenziana, nella Basilica di Santa Marìa Maggiore, nella Chiesa dei Ss. Cosma e Damiano. Fuori di Roma, per non

escir d'Italia, si ànno buoni musaici a Capua, a Napoli, a Milano, a Ravenna (*Mausolèo di Galla Placidia* [Fig. 76] e ***Battistero degli Ortodossi***, appartenenti al v secolo).

I musaici del Mausolèo di Santa Costanza, col quale si volle far pompa della nova religione professata dalla famiglia dell'imperatore Costantino, si può considerare come il primo saggio di pittura cristiana fuori delle catacombe. Un gran quadro (abbiamo distinto i musaici delle vòlte, meramente decorativi, da quelli delle absidi, veri quadri) è il musaico di Santa Pudenziana (Fig. 77): nel centro dell'emiciclo si vede il Redentore, dietro il cui trono si erge il Calvario, su cui s'eleva una gran croce. I musaici di Santa Marìa Maggiore appartengono ad arte già divenuta barbara: la composizione è uniforme; le figure non ànno vita, con le loro vesti ampie, gli occhi sbarrati, lo sguardo truce.

IV.

L'arte bisantina, e in particolare l'architettura.

Costantino, abbandonando Roma, offriva all'arte cristiana un terreno vergine, ov'essa avrebbe potuto attecchire e fruttificare senza l'assorbimento di succhi pagani; e Bisanzio, emula di Roma, andò superba del Palazzo Cesareo, di Santa Sofìa, dell'Ippodromo, che fu, per così dire, il Fòro Romano dell'Impero d'Oriente.

Tuttavìa la tradizione pagana non al tutto si spense. Già, per adornare i novi edifizii, Roma, Atene, città asiatiche, greche, sicule pagarono largo tributo di monumenti; le colonne commemorative furono imitazione delle colonne Trajana e Antonina; le statue iconiche, imitazione delle romane. Di più, i Bisantini nella costruzione delle basiliche seguirono il sistema latino. Senonché presto le alterazioni dell'architettura romana nella Siria e in altre regioni asiatiche trovarono favore a Bisanzio, originando un novo stile, connubio del romano con l'orientale, che fu poi chiamato *bisantino*. Così l'arte romana, che aveva cominciato a trasformarsi a Roma sotto l'afflato potente del Cristianesimo, divenne, sotto i successori di Costantino, per opera di artefici greci, un'arte stranamente grandiosa e suntuosa, che si distingue soprattutto per l'uso delle cupole erette direttamente su gli archi, e per lo sfoggio delle decorazioni musive; un'arte impropriamente detta da qualche storico *neoellenica* o *greca medievale*, come quella che, lungi dal rammentare la divina sem-

plicità ellenica, accoppia alla forte solidità romana la mollezza del fasto orientale.

Dopo una sosta ingloriosa, che dàta dalla morte di Teodosio (395), l'arte bisantina risorge più bella e più grande con l'assunzione al trono di Giustiniano (527), il cui regno fu il secolo d'oro, non che dell'arte, della sapienza civile. Ma l'arte bisantina scadde di novo nel secolo VIII per le lotte tra gl'Iconoduli, favorevoli al culto delle immagini, e gl'Iconoclasti, avversi a quel culto: lotte finite con l'editto di Leone l'Isaurico (726), che bandiva le immagini dal culto; e non si sollevò dall'abjezione, se non quando fu revocato l'editto di Leone (842), e salì al trono Basilio I il Macedone (867), sotto il quale si prepararono gli splendori artistici del secolo X, massime del regno di Costantino VII Porfirogenito (920-945), grande mecenate degli artisti, e artista egli stesso e scrittore. Insomma la dinastìa macedone, che regnò dalla seconda metà del secolo IX alla prima metà del secolo XI, favorì la seconda, e più splendida, età dell'oro dell'arte bisantina, a Bisanzio.

Fig. 74. — Il Buon Pastore (Museo Laterano, Roma).

E ora diciamo qualche cosa dei principali monumenti.

Alla icnografìa, o pianta, rituale della basilica romana fu da Giustiniano sostituita la forma quadrata con lo sviluppo verticale pari all'orizzontale. La forma cubica e la croce greca sono i caratteri distintivi della chiesa bisantina, di cui Santa Sofìa è tipo e modello. Uno storico dell'architettura, il Ramée, opina che la predilezione de' Bisantini pel cubo sia un omaggio alla Trinità, triplicatamente simboleggiata nelle tre dimensioni, lunghezza, larghezza e altezza. Checché ne sia, nelle costruzioni bisantine l'area è tagliata longitudinalmente da una navata, e trasversalmente da un'altra di eguale altezza e larghezza; e le due navate inscrivono nel quadrato perimetrale la croce greca. Sul quadrato centrale, resultante dalle intersezioni delle due navi, sorge la cupola, tutta d'oro.

Santa Sofìa, oggi ridotta a moschea, edificata in origine da

Costantino secondo il sistema basilicale latino, poi due volte distrutta, riedificata sotto Giustiniano dal 532 al 538, da ANTEMIO DI TRALLES e ISIDORO DA MILETO, à la croce greca inscritta nel

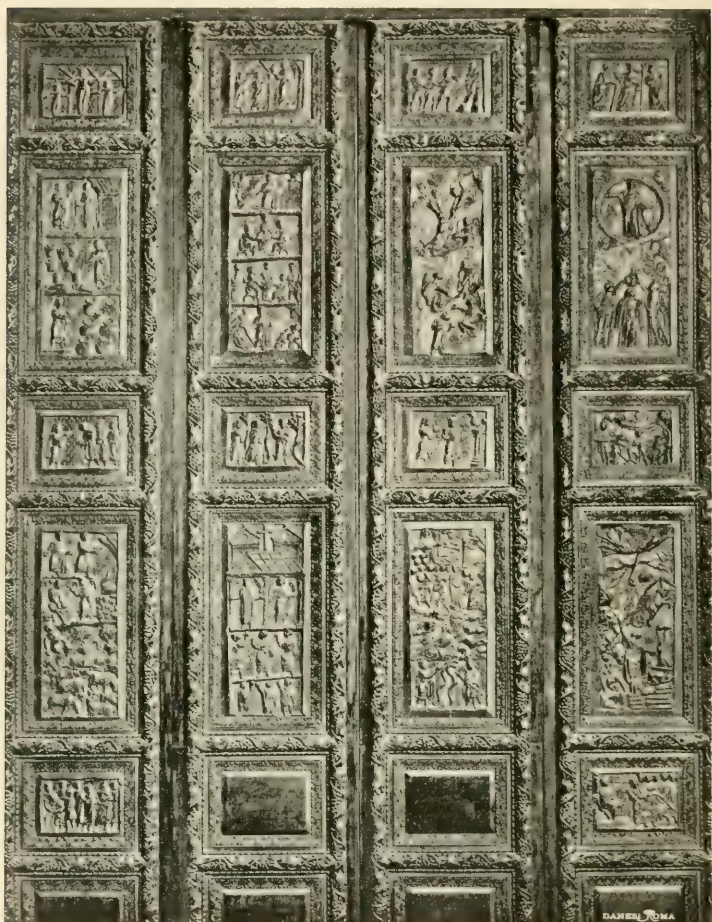



Fig. 75. — Porte di Santa Sabina (Roma).

quadrato, ed è costituita da due piani, dei quali l'inferiore serviva ai sacri riti e ad accogliere i fedeli di sesso maschile, il superiore, detto *ginecèo*, era destinato alle donne. Per l'adornamento dell'interno, si ricorse a' monumenti antichi: ma la gal-

lerìa superiore conta sessanta colonne adorne di capitelli propriamente bisantini, della forma di un cubo arrotondato in basso, o d'una piramide tronca rovesciata, con motivi tolti dal regno vegetale e animale. L'oro de' musaici ride ne' pennacchi, nelle vòlte, e fa da fondo agli ornamenti e alle figure: un complesso maravigliosamente sfarzoso. Se ne legga la superba descrizione del De Amicis.

Anche l'architettura civile era sottoposta alle medesime leggi: anche qui, la forma semicircolare, la cupola, l'abside.

Famoso è il *Cesareo*, cominciato da Costantino, continuato da Giustiniano, ampliato, arricchito da Costantino Porfirogenito, che ne fece, più che una reggia, un tempio a sé stesso, quando Bisanzio dettava legge al gusto, quando, come scrive lo storico dell'arte bisantina, il Gayet, « le mode e i prodotti bisantini equivalevano presso a poco alle mode e a' prodotti di Parigi de' nostri giorni ». Chi voglia avere un'idea di quel palazzo sfarzoso, legga qualche fantastica descrizione di palazzi delle *Mille e una notte*, tuttoché queste novelle appartengano alla letteratura araba. Ma, come vedremo, l'architettura araba non fu, in gran parte, che una derivazione della bisantina.

V.

L'architettura bisantina e romana in Italia.

Diciamo dell'architettura bisantina in Occidente. Ravenna, di cui Augusto aveva fatto il secondo porto militare d'Italia, e Onorio, nel 404, la metropoli dell'Impero d'occidente, e Teodorico il grande, nel 493, la metropoli del regno degli Ostrogoti; divenuta, nel IV secolo, la sede dell'Esarca, vide più che mai fiorire l'arte bisantina. È, come il Venturi la chiama, la *Pompei italo-bisantina*. In Ravenna vede il Rivoira la fucina ove si preparò la trasformazione degli elementi costruttivi e decorativi latini negli elementi delle architetture medievali, orientali e occidentali.

Esempio di autentica architettura bisantina è la *Chiesa di San Vitale* (Fig. 78), alla quale fu dato principio nel 528, imperante Giustiniano. Benché diversa nella struttura, in certi particolari e nella decorazione, palesemente rassomiglia alla posteriore chiesa di Santa Sofia: onde si può pensare che i suoi architetti fossero stati chiamati in Italia da Costantinopoli.

Ma le chiese ravennati del VI secolo nella struttura sono più fedeli al sistema occidentale che all'orientale: il che poté far

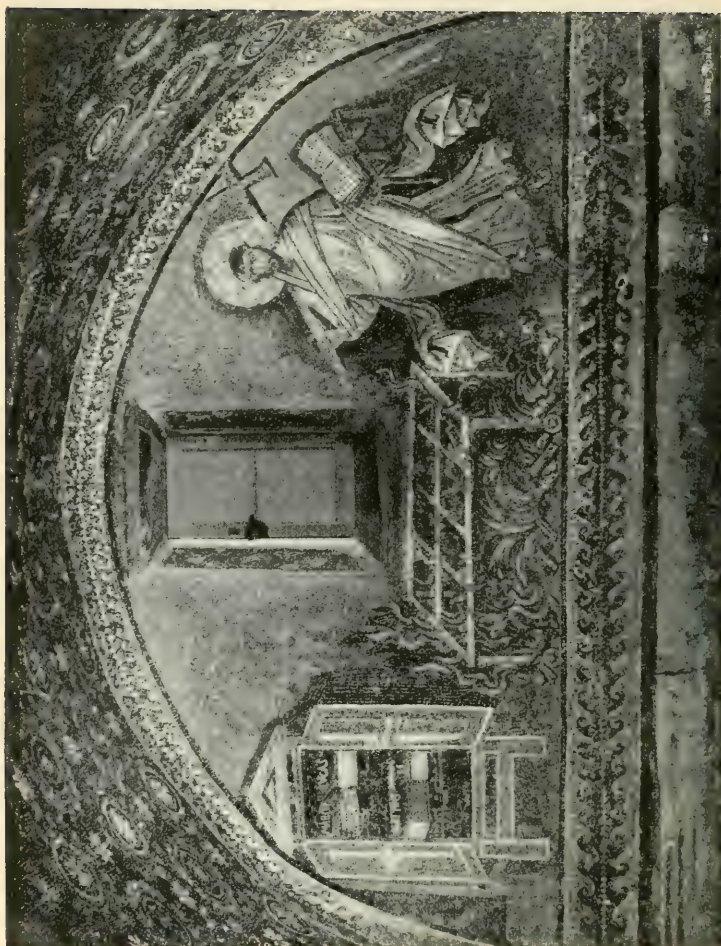



Fig. 76. — Il Redentore (Musaico del Mausolèo di Galla Placidia, Ravenna).

dire a uno storico nostro dell'architettura, Amico Ricci, non essere la cosiddetta architettura bisantina di Ravenna che una modificazione della romana. Ma carattere bisantino non si può negare a *Sant'Apollinare in Classe*, uno de' maggiori templi costruiti in Italia nel medio evo, eretto nel 534 sotto gli auspicii di Giuliano Argentario, al quale è dovuto anche San Vitale. Altra chiesa di forma latina, ma derivazione bisantina negli ornamenti, è *Sant'Apollinare Novo* entro Ravenna, fondata da Teodorico.

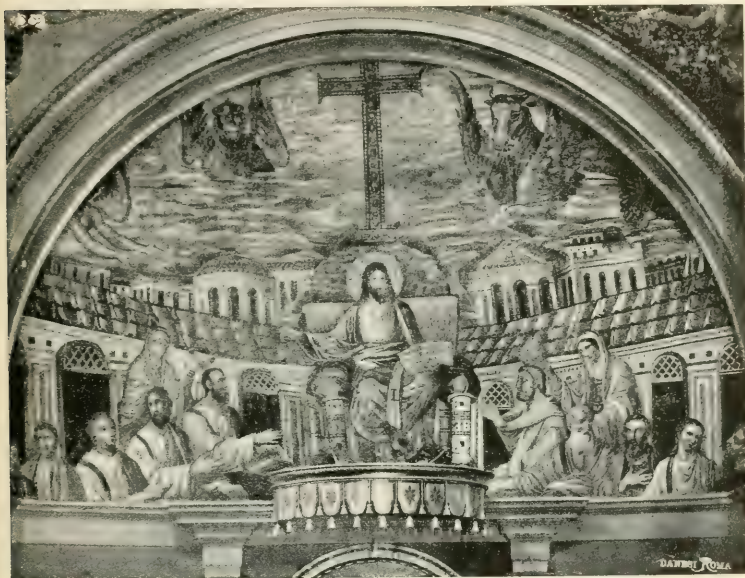



Fig. 77. — Cristo con Santi (Musaico di Santa Pudenziana, Roma).

L'edifizio bisantino più cospicuo, di cui si dia vanto l'Italia, è la *Basilica di San Marco* a Venezia (Fig. 79), dedicata appunto all'Evangelista, di cui racchiude le spoglie. Decretatane la fondazione sin dall'anno 827, sotto il doge Giustiniano Partecipazio, per la traslazione da Alessandria del corpo dello Evangelista, fu eretta dal fratello di Giustiniano, Giovanni I (829-836). Distrutta da un incendio, volle Pietro Orseolo (976-78) riedificare su le macerie più magnifica e più vasta la Chiesa: e la fabbrica fu compiuta nel 1072, e consacrata nel 1094. Sarebbe stata rivestita de' mosaici nel dogato di Domenico Selvo, cioè nel 1071. Questa

Chiesa è un miracolo: « un misto sorprendente (scrive il Boito) di severità nelle masse, di abbondanza nei particolari, di gajezza nel colorito ». San Marco, la più sublime basilica del mondo, è l'osanna d'un popolo forte e conquistatore; è il monumento imperituro che esso à inalzato a sé stesso, al genio romano risorto, con le ricchezze tratte d'Oriente su le sue galèe, e fatte risplendere dinanzi agli occhi attoniti dell'intorpidito Occidente.

Altri notevoli monumenti bisantini, i Duomi di Torcello e di Murano, il Duomo di Parenzo, città dell'Istria, la Basilica di Fausta o di San Vittore in Ciel d'oro a Milano.

Ma noi sappiamo che in Italia, con la bisantina, coesiste l'arte romana. L'arte, imbarbaritasi nel periodo delle invasioni germaniche, accenna a risorgere dalla seconda metà del secolo VIII alla prima del IX, per opera de' Franchi, difensori del Papato, unico palladio, allora, d'Italia, e unico rappresentante della Romanità, e soprattutto di Carlo Magno, proclamato da Leone III imperatore de' Romani.

Allora si fondarono a Roma nuove basiliche, o se ne ricostruirono molte delle esistenti. Bello esempio d'architettura del sec. IX è la *Basilica di Santa Prassede*, simile alle costantiniane, costruita, con l'annessa *Cappella di S. Zenone*, sotto Pasquale I; nella qual cappella, per altro, « spira (a dire di R. Cattaneo) un potente soffio di bisantinismo, accresciuto dal magico splendore dei musaici sincroni, di cui va tutta rivestita, e che le guadagnò il troppo poetico nomignolo di *Giardino del Paradiso* ». A Pasquale I sono egualmente dovute le basiliche di *Santa Cecilia* in Trastevere e di *Santa Marìa in Dominica*, o della Navicella, sul Monte Celio.

VI.

La scultura, la pittura e le industrie artistiche bisantine in Italia.

La scultura, anche per effetto dell'iconoclastìa, dal VI al secolo XI si trovò in miserabili condizioni.

Le più antiche opere scultoriche dette bisantine sono più tosto romaneggianti: rappresentano idee cristiane con forme romane, rivestite di vesti bisantine. Scarsa la statuaria di marmo; la scultura è sottoposta alla pittura musiva; consiste soprattutto in opere decorative, altari aurei, avorii, impòste bronzee. Ravenna conserva le più belle sculture bisantine primitive: bellissima la cattedra d'avorio di S. Massimiano (542-52), con bassorilievi figu-

rativi, ornati, e le statue innicchiate del Precursore e dei quattro Evangelisti. Notevoli alcuni sarcofagi del VI e VII secolo.

La scultura decorativa, oltre che a Ravenna, dev'essere studiata a Roma (S. Clemente, Santa Maria in Trastevere, S. Giorgio in Velabro) e nella Basilica di S. Marco a Venezia. Ci basti rammentare gli avorii, gli ori (fama mondiale à la palla d'oro di S. Marco [Fig. 80], ordinata, pare, a Costantinopoli dal doge Pietro Orseolo I dal 976 al 978), i bronzi (la più antica impòsta

Fig. 78. — Chiesa di S. Vitale (Ravenna).

bronzea bisantina è quella del Battistero di S. Giovanni Laterano a Roma). I quattro angioli solenni che stanno all'angolo dei pilastri centrali della Basilica di S. Marco (recentemente descritti dal Venturi), ci dimostrano che i Bisantini dal decimo all'undecimo secolo seppero fare anche della grande scultura a tutto tondo e di grandi proporzioni. Insomma l'arte bisantina non si ridusse mai, come i più credono, unicamente a intagliare, miniare, smaltare l'avorio: ebbe scadimenti e mirabili rifiorimenti.

E veniamo alla pittura, cioè ai musaici.

Non c'è pittura che meglio del musaico dia agli edifizii aspetto di sfarzosa ricchezza; e nessun'architettura fece tanto uso della decorazione musivaria quanto la bisantina, sontuosa per reazione alla povertà decorativa paleocristiana.

Nelle chiese ravennati c'è una serie di musaici d'inestimabile

valore, testimonianza (alludiamo specialmente a quelli di San Vitale) del fasto d'una corte orientale del secolo VI. Divenuto il Cristianesimo religione di Stato, l'umile e ingenua arte delle catacombe si trasforma in un'arte che à in sé qualche cosa della maestà imperiale: Cristo è rappresentato non crocifisso, ma trionfante; Marìa non come la Donna del Dolore, ma come regina; il cielo diventa una corte con l'ordine gerarchico della corte di Giustiniano e di Teodora, che qui rivive in tutta la sua impe-

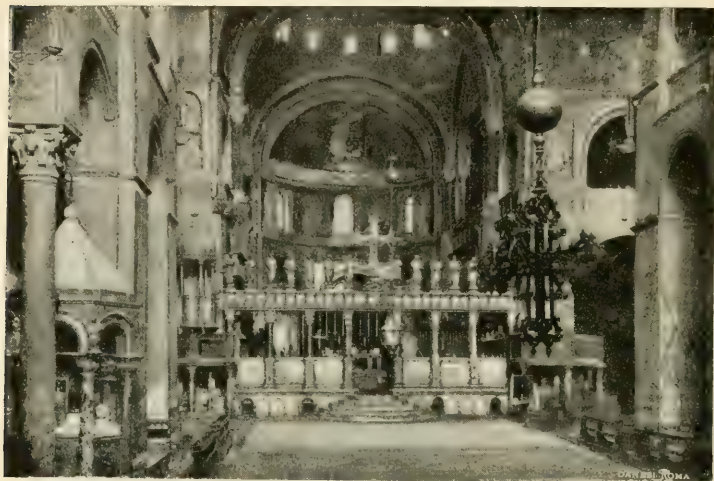



Fig. 79. — Basilica di S. Marco (Venezia).

riosa alterezza. Mirabile la ricchezza delle vesti (quali Gregorio di Tours descrive) e delle acconciature, la profusione degli ori e delle gemme. Senonché già nei mosaici di S. Apollinare in Classe e di S. Apollinare Novo a Ravenna, inferiori, nelle parti antiche conservate, a quelli di S. Vitale, cominciano a manifestarsi i primi segni dello scadimento. I più pregevoli sono i più antichi. quelli della Cappella di Galla Placidia, della prima metà del v secolo, riflesso dell'arte romana.

In ogni modo, l'età aurea del musaico è quella di Santa Sofìa e delle chiese ravennati, il v e VI secolo. Dopo, l'arte bisantina comincia a degenerare, diventa... bisantinismo, tanto da dar ragione a' suoi accaniti denigratori. Molte opere bisantine non buone si vedono a Roma: fanno eccezione l'arco della Basilica di S. Lorenzo, che fu fatto eseguire da Pelagio II (578-90), quello

absidale della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano, eseguito sotto Felice IV (526-30). Il quale ultimo piacque tanto, che nel IX sec. fu ricopiato in Santa Prassede: rappresenta S. Pietro e S. Paolo che presentano a Cristo i Santi Cosma e Damiano, Teodoro e papa Felice IV. Cristo, maestosisissimo, con la mano alzata arringa i santi e il papa, che stanno a' suoi piedi. E i due apostoli, con la mano alzata, arringano anch'essi. Dicono al papa: Date a Cesare quel ch'è di Cesare?

Dal VII al IX secolo l'arte del musaico va sempre peggiorando, diventa stucchevole riproduzione di concetti e di forme note e abusate, e si prepara a cedere il campo alla pittura a fresco, meno dispendiosa e di più rapida esecuzione. Peraltro anche la pittura murale ripete le composizioni e le decorazioni musive; e un riflesso de' mosaici si vede altresì nelle miniature, come in quelle dei codici, anteriori al Mille, della Biblioteca Vaticana di Roma e della Lancisiana di Firenze. Ciò non ostante, non conviene esagerare: noi non siamo lontani dal dar ragione a chi ammette l'esistenza, parallela a quella dell'arte officiale jeratica, bisantina, dalle figure sistematiche e simboliche, d'un'arte umile e quasi dispettata e nascosta, che è la continuazione della grande pittura greco-latina. Altrimenti, come si spiegherebbero i numerosi affreschi, varii nella composizione e puri di disegno, testé scoperti, per merito di Giacomo Boni, in Santa Marìa Antiqua, al Fòro Romano, appartenenti e anteriori al secolo VIII? Fu insomma in questi secoli la pittura, per usare una bella frase del Vasari, *piuttosto perduta che smarrita.*

VII.

L'arte araba.

Prima di Maometto, cioè anteriormente al secolo VII, gli Arabi, privi di unità politica e religiosa, non ebbero un'arte. Anzi il Gayet contesta addirittura l'esistenza d'una vera e propria arte araba, parendo a lui che la cosiddetta arte araba sia, da prima, più che una filiazione della bisantina (e, si potrebbe aggiungere, della persiana, fiorentissima sotto i Sassanidi [226-652]) e, nel suo fiore, dopo il Mille, nei monumenti *moreschi* (1) della penisola iberica, della Francia meridionale e della Sicilia, una deri-

(1) *Mori* si chiamarono gli Arabi della Mauritania, donde provenivano.

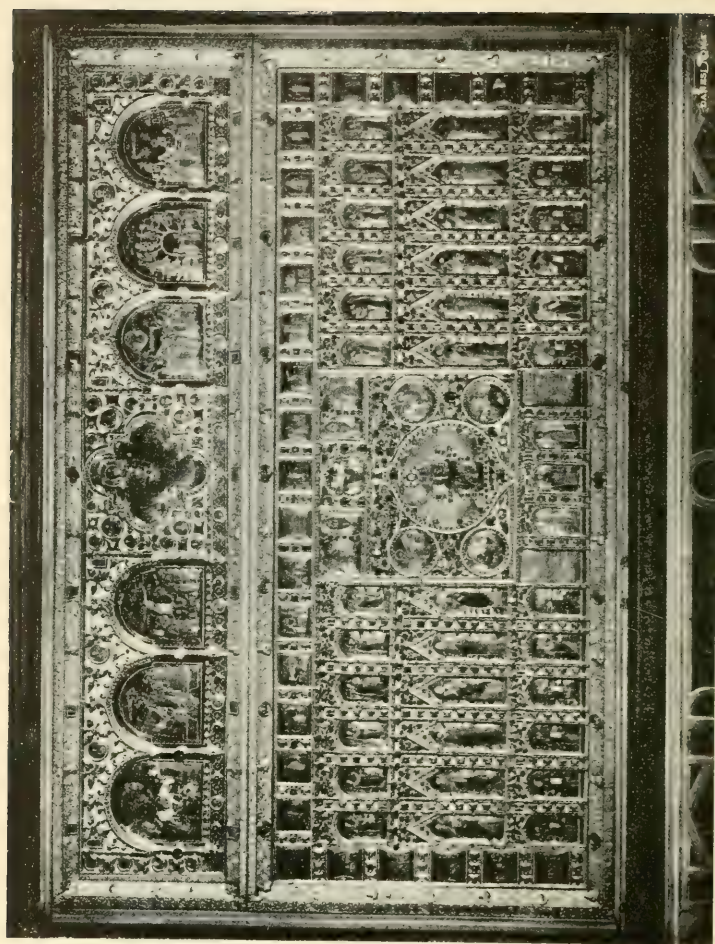



Fig. 80. — Palla d'oro, bisantina (Basilica di S. Marco, Venezia).

vazione dell'arte romanza. Ma non si può negare che quest'arte araba, *somigliante*, secondo il Lamennais, *a un sogno incantevole*, abbia caratteri suoi peculiari. Charles Blanc scrive che l'arte moresca pare la traduzione in pietra del lusso randagio d'una tribù guerriera e vittoriosa, i cui nomadi padiglioni rivivono in selve di preziose colonne, sormontate da fantastiche vòlte. Si pensi all'*Alhambra* di Granata (secolo XIII-XV), fortezza e residenza dei re mori, il più bel monumento dell'architettura araba in Europa, del quale diremo a suo tempo.

Il vero è che l'architettura araba si manifestò variamente, a seconda dei tèmpi e delle regioni. Le *moschèe*, o templi, anteriori al Mille (delle quali soltanto dobbiamo qui occuparci), prive, in origine, di *minareti*, o torri, ànno due forme: l'una, quella delle regioni occidentali, essenzialmente romana, l'altra, delle regioni orientali, essenzialmente bisantina; dalla quale ultima nacque l'architettura più propriamente araba. Assai caratteristica è la forma dell'arco, a ferro di cavallo, adoperato nelle arcate, nelle finestre, nelle porte: forma ardita e forte, che differenzia l'architettura araba da quella di tutte le genti. I monumenti più antichi dell'arte musulmana si vedono a Samarcanda e ad Ispahan.

Soprattutto mirabile è l'architettura araba per le decorazioni. Il divieto di rappresentar la figura umana spiega la differenza tra lo stile decorativo dei Bisantini, che si valsero d'immagini, e il moresco, derivato da linee geometriche, fogliami stilizzati, inscrizioni, motivi che dagli Arabi presero appunto il nome di *rabeschi*. I motivi ornamentali geometrici resultano dalle combinazioni di figure poligonali, che fanno tutte capo al poligono più semplice, il triangolo: combinazioni divenute in processo di tempo complicatissime, dovute a' calcoli e alle formule degl' ingegnosi algebristi arabi, iniziatori di questa scienza.

Pregiate assai le industrie artistiche moresche, metalli, vetri smaltati, ceramica: da Majorca vuolsi che abbia preso il nome appunto la *majolica*.

V.

L'ARTE ROMANZA

V.

L'ARTE ROMANZA

I.

I caratteri della civiltà e dell'arte neolatina o romanza.

Mentre l'Europa semibarbara si picchia il petto e si copre il capo di cenere, attendendo costernata la fine del mondo, l'Italia vede a poco a poco rifiorire l'agricoltura, le industrie, i commerci, gli ordini popolari, le arti.

Vennero poi le crociate, effettuate in gran parte col naviglio delle nostre città marinare, che avevano bisogno di conquistar mercati in Oriente. Martino da Canal narra che, avendo i cristiani passato il mare e preso Acri e Gerusalemme, i Veneziani si fermarono a Caffa, e il vescovo Arrigo Contarino, lor capitano, disse loro: — Signori, poiché Domeneddìo ci à dato questo castello, fatene il vostro bene. E vengano qui tutti li Veneziani, e vendano e acquistino loro mercanzìe. —

Predicatori e guerrieri, frati e cavalieri, tornando di Terra Santa in Occidente, videro che un novo mondo era sórto: lo spirito laico e borghese era nato, e si manifestava nella floridezza dei Comuni, delle gilde, delle Università, dei Monti, delle Opere, dei paratici, delle Arti, delle maestranze. Cominciava la società industriale; l'ideale ascetico tramontava. Tra il papa e l'imperatore — il passato — s'era inalzato gigante il popolo — l'avvenire. L'*uomo novo*, il borghese, mercante, notajo, medico, artigiano, salvava la società, già messa a pericolo dai frati e dai soldati, dagli eremiti e dai masnadieri. I cittadini sapevano ormai combattere i privilegi cavallereschi in nome del diritto romano, e anche i villani potevano diventar giureconsulti. E i

giureconsulti erano l'intelletto della nova civiltà borghese, dopo i teologi, casta dominante nel medio evo, e prima degli umanisti, casta dominante nel cosiddetto Rinascimento. L'istoria di questa età dimostra insomma la non mai interrotta continuità della tradizione romana nelle istituzioni sociali, nel diritto, nella religione, nell'arte. La nostra civiltà delle origini è civiltà neolatina o romanza.

Il Carducci considera la coltura italiana come resultamento dell'intreccio di tre *elementi formatori*, che sono l'elemento ecclesiastico e il cavalleresco, comuni alla rimanente Europa, e il nazionale, romano e popolare, che prevalse. Ma è da ricercare per quali condizioni fu possibile cotale intreccio e il prevalere dell'elemento romano. Come nacque insomma la civiltà romanza?

I municipii latini erano sopravvissuti, e i Comuni furono l'effetto della lotta economica dei Latini contro i Barbari conquistatori. Così la *società industriale*, la borghesìa nacque dal disfacimento della feudalità. Ne' paesi neolatini, sopraggiunto il Germanesimo, le città non si fecero incorporare ne' feudi; ma rivissero, quantunque a stento, l'antica vita municipale. Il sangue latino non fu in tutto sopraffatto dal sangue teutonico. Donde escì il capitale-denaro, che scalzò la feudalità campagnola? Dai luoghi ov'erano sopravvissuti i municipii romani (Italia, Catalogna, Francia meridionale), che divennero floridissimi iniziatori del capitalismo. *Borghesìa* è nome francese della cittadinanza, o corporazione degli artigiani abitanti le città; e i Comuni altro non sono che repubbliche di città. Avendo bisogno di svincolar la terra dalla manomorta, di dare in somma il colpo di grazia al feudalismo immobilizzante le terre, questi artigiani abolirono la servitù della gleba, facendo accorrere la popolazione campagnola in città a esercitarvi le industrie e a partecipare alla libertà personale e civile degli altri cittadini, o trasformarono i contadini in fittajoli e mezzadri per farne tanti piccoli proprietarii; e con la espropriazione delle terre abbatterono poi questa piccola proprietà, originando sin da allora un vero e proprio proletariato. I Comuni si formarono dopo il tentato e abortito dominio politico dei vescovi, embrione della potestà temporale dei papi; si formarono per la impotenza dell'Impero a sostituire alla sua autorità trascendente un esercito, una finanza, una pubblica amministrazione.

L'Italia dei Comuni, verso la fine del sec. XIII compie il passaggio dall'età eroica all'età borghese, dalla società cavalleresca alla società civile. Comincia allora la più gloriosa, forse, delle epoche storiche: quando l'Italia, tra il dissolversi del feudalismo,

da una parte, e dell'unità cristiana del medio evo, dall'altra, e il ricostituirsi delle grandi monarchìe del secolo XVI, epoca di barbarie alla Europa, si trova alla testa della civiltà: grazie al suo popolo laborioso, che l'artigianato à già convertito in industria moderna nella sua prima forma, cioè in manifattura, e sostituito la nobiltà della seta e della lana alla nobiltà di spada.

I mercatanti italiani furono sino alla scoperta dell'America i mediatori tra levante e ponente: il Mediterraneo si poteva chiamare un lago italiano, il mondo conosciuto era avviluppato in una fitta rete di affari italiani. E non v'erano al mondo città più popolose, più floride, più ricche delle nostre di magnifici palazzi, mura turrite, cattedrali. E i Comuni abolirono ogni forma di servaggio, diedero a ogni uomo il suo valore giuridico e morale, proclamarono il pareggiamento delle classi sociali; tutto che l'Europa non ebbe prima dell'Ottantanove.

Lo sviluppo economico richiedeva una diplomazìa, per cui le repubbliche italiane s'immischiarono negli affari di tutto l'Occidente; e questo continuo stato di passione e i moti politici commossero gl'ingegni, orientandoli nel campo delle cose *effettuali* (la parola è del Machiavelli), facendo loro smettere i vieti abiti intellettuali del medio evo, tutto sillogismi e teologiche astruserìe. Estesosi il giro degli affari e delle conoscenze, si slargò la cerchia delle idee e dei sentimenti; e ingigantì una forza, già rappresentata nel medio evo dalla sola classe cólta, l'ecclesiastica: vogliam dire la forza della pubblica opinione. Una mirabile cultura ne nacque; e alla scoperta di nuove terre seguì la scoperta di novi cieli; la scola del dritto a Bologna e la sapienza degli statuti; Arnaldo e la scienza laica; la santità civile e la poesìa popolare religiosa; i miracoli dell'arte nova, e la Divina Commedia, e la commedia borghese de' novellieri. Questa nostra Italia delle origini è già un'Italia matura, un'Italia, direbbe il Vico, delle *menti spiegate*: la fiaccola del genio, languente nei crepuscoli della barbarie medievale, vi si ravviva e divampa. L'Italia, erede del genio politico di Roma, all'audacia delle imprese economiche, alla sapienza civile aggiunge la gloria della lingua e dell'arte, che rinnova in servizio della civiltà rinascente. Il dritto e l'arte: Roma e la Grecia: il senno pratico e il sentimento della bellezza. Due forze agiscono, i massimi propulsori della storia: l'intensa volontà degli individui e la solidarietà sociale.

Ma, per non dire che dell'arte, già i nostri marinaj, tornando d'Oriente, avevano riportato, più che reliquie sacre, marmi, sculture, dipinti. Venezia, Genova, Pisa, arricchite, vollero, come

Roma dopo le conquiste, concedersi il lusso, il divino superfluo dell'arte.

E L. Cibrario ci fa sapere che i privati cittadini delle repubbliche marittime d'Italia avevano già nel XII secolo dimore più belle di quelle dei re oltramarini e oltramontani. Ma ben presto le città ebbero artisti proprii; e l'arte fiorì con insolito rigoglio, perchè sbocciata su 'l terreno d'una vita sociale insolitamente operosa.

Se evoluzione significa differenziamento, parrebbe che l'evoluzione artistica dovesse consistere nello sceverarsi del bello dall'utile, dell'arte dal mestiere, della *grande arte*, come certi superuomini la chiamano, dalle umili arti industriali. E sarà, forse, così: ma non ogni evoluzione è progresso. Se questo differenziarsi delle arti belle dalle arti utili fosse progresso, noi, figli del secolo XIX, avremmo toccata la cima della perfezione estetica; il che ognuno vede quanto sia lontano dal vero.

Il vero è che nell'Italia comunale, come già nelle repubbliche elleniche, vale a dire nelle patrie più gloriose dell'arte, poco divario c'era tra artista e artiere, nessun antagonismo tra l'arte e il mestiere, il pensiero e l'opera, la cultura e il lavoro. Chiese e Comuni si contentavano di capimastri: orafi, intagliatori e legnajoli facevano statue. E allora poterono sorgere i genii universali: il buon Margaritone d'Arezzo apre la serie degli artisti che coltivarono insieme tutte e tre le arti del disegno, dando ragione a Cicerone, che scrisse: *Omnes artes, quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam comune vinculum, et quasi cognatione quadam inter se continentur* (*Pro Archia*, I, 2). Del resto, le tre arti maggiori del disegno, sussidiandosi reciprocamente, formano insieme ciò che senz'altro si chiama *l'arte*: giacchè, secondo ciò che soleva dir Donatello, per testimonianza del Vasari, la loro essenza è nel disegno: *essendo il disegno e l'invenzione il padre e la madre di tutte quest'arti, e non di una sola*: e, come disse Michelangelo, *la scienza del disegno è la sorgente e l'essenza medesima della pittura, della scultura, dell'architettura e d'ogni genere di rappresentazione.*

La tradizione romana non interrotta, come originò la nova costituzione sociale de' Comuni, diede ansa al risorgimento dell'arte. Ma non bisogna trascurare altre influenze storiche. Col risorgere della vita rinasce anche l'amore alla natura: e Gherardo da Cremona, già nel XII secolo, oppone al formalismo teologico il naturalismo arabo. Al qual rinascimento dell'amore della natura contribuì (chi lo crederebbe?) anche il misticismo francescano. Lo sviluppo della borghesìa aveva dato origine,

come s'è detto, a un vero e proprio proletariato, che manifestò la sua scontentezza con molteplici moti religiosi. San Francesco divenne l'anima degli umili e dei diseredati. I francescani non furono *monaci*, o solitarii, ma *frati*, fratelli: costituirono una specie di democrazìa ecclesiastica, opposta all'aristocrazìa dei vescovi e degli abati. Il misticismo è un vero progresso sul rigido ascetismo: quella tendenza al soprannaturale, quell'amore del divino non esclude l'amore dell'umano, rivelazione del divino. Mentre per l'asceta il mondo è tentazione, pel mistico i cieli e la terra narrano la gloria di Dio, perfino la donna è *loda di Dio vera;* e S. Francesco saluta tutti gli esseri e tutte le cose col dolce nome di fratelli e di sorelle. L'asceta è sterilmente contemplativo: il mistico è operoso per la gloria di Dio. Sotto la cocolla del fraticello si nasconde spesso l'anima d'un poeta e l'energìa d'un agitatore sociale. S. Francesco torna a Cristo, al dolce amico dei gigli e dei fanciulli; nel suo panteismo c'è l'amore della universa vita; il suo *farsi pusillo* è un nobilitare le umili cose, la materia e la natura, scala a Dio. Si pensi alla fortuna che ebbero nell'arte la persona, i fatti, la dottrina di S. Francesco. Non a torto il Thode à veduto uno stretto legame tra 'l moto francescano e il risorgere dell'arte in Toscana e della cultura italiana nei secoli XIII e XIV.

Né, sebbene indirettamente, i Domenicani esercitarono minore ascendente su l'arte. Le turbe, piene d'entusiasmo per le due nuove milizie della Chiesa, non potevano più contentarsi delle chiese anteriori, e altre ne vollero più belle e più svelte.

Dopo Niccola Pisano, la bellezza e la gioja tornano a ridere nell'arte: i santi si umanano; gli angioli diventano affascinanti; la Vergine,

la nova e santa Venere d'Italia.

La donna non è più porta d'inferno e fonte di nequizie. Perfino il rozzo Guittone, di lei ragionando, trova un bel verso:

E donna bella, che bellezza oblìa!

Questa rinascita culminò nella città che fu *bellissima e famosissima figliola di Roma, Fiorenza* (DANTE, *Conv.*, I, III). Figliola di Roma, sì: ma a Firenze confluirono tutte le correnti della civiltà italiana: e la fantasìa religiosa degli Etruschi, e la sapienza sociale dei Romani, e l'individualismo germanico, e la cavalleresca leggiadrìa di Provenza, e l'istinto pratico dei Comuni lombardi; qui la storia italiana diede il suo figlio più grande: Dante Alighieri. La Città del Fiore, ultima venuta, divenne a un tempo la nova Atene, Roma e Gerusalemme d'Italia, la nova città universale.

Dalla seconda metà del secolo XIII Firenze sta a capo della civiltà risorgente in Europa. Tutti i cittadini ardevano della sete d'onore, che significava per essi partecipare al governo della cosa pubblica: di che nascevano continui attriti, e varietà infinita di caratteri e di attitudini, industriali, politiche, intellettuali. Firenze tutte vide le lotte civili, le quali il suo storiografo considerò fomite e molla di progresso: dalla lotta del patriziato di campagna col patriziato cittadino, con la quale s'inaugura la storia del Comune, a quella che produsse a mezzo il secolo XIV il trionfo dei Ciompi, cioè, per usare una frase di C. Marx, la *dittatura del proletariato!* E nella città più dilaniata dai tumulti e dalle discordie civili ridevano insolitamente serene le arti della pace. Nella coltura entrava il senso del reale, ignoto al medio evo: non è inesplicabile il realismo artistico dei Fiorentini, quando si pensi che i loro cronografi sono già fior di statisti e di economisti. *Une activité d'esprit* (scrive il Sismondi), *une énergie de caractère, une puissance de volonté, dont les temps modernes ne peuvent nous donner aucune idée, étaient pour le peuple le résultat d'une vie si agitée.* Firenze *assurait à l'homme de génie un rang supérieur à celui du souverain!*

Ci sembra di aver sufficientemente spiegato il risorgere dell'arte. L'arte risorta abbiamo chiamata *romanza*, come si chiamano *romanze* o *neolatine* le nuove lingue e letterature, sviluppatesi sul terreno della Romanità.

Con questo nome di *romanza* intendiamo designare tanto l'arte cosiddetta *lombarda*, quanto l'arte cosiddetta *gotica*. Dal Mille in poi, dalla fusione dei due elementi romano e bisantino si generò l'arte che taluno chiama *romanica*, e noi, per evitar confusioni, *lombarda*, che dall'Italia si propagò, specialmente per opera dei benedettini, in altri paesi d'Europa, trasformandosi a seconda dell'indole dei popoli. In su la fine del secolo XII si trasformò in *gotica* (denominazione convenzionale: giacché i Goti non ci ànno a che fare né punto né poco), che signoreggiò in Francia, in Germania, in Inghilterra, e tornò in Italia, dove fu modificata secondo le tradizioni e l'indole di nostra gente, e preparò le glorie dell'età dell'oro.

II.

L'architettura lombarda e la toscano-lombarda.

Dopo le invasioni barbariche, si formò in Italia, specialmente presso il lago di Como, un'arte nova, la *lombarda*, che è, in sostanza, l'arte romana rinnovatasi al contatto della bisantina. Si negò che l'architettura *lombarda* sorgesse in Italia, e da molti la si disse d'importazione langobarda. Ma le leggi langobarde parlano spesso dei *magistri comacini;* pei quali Rotari dettava nel 643 quella legge su la responsabilità dei padroni e degli imprenditori negl'infortunii sul lavoro che l'Italia d'oggi non à saputo ancor compilare. E da quel tempo noi possiamo seguire su i documenti (citiamo le parole di G. Merzario, autore dell'opera *I maestri comacini*, *storia artistica di milleducecento anni* [600-1800]) « il succedersi e il diffondersi di uomini e di famiglie, ora più, ora meno numerose, di artefici e di artisti che sbucano in gran parte dai tre laghi e dai colli adjacenti e circostanti, e per il corso di mille e più anni migrano regolarmente, al pari delle rondini e delle gru, dai loro paesi di nascita, si uniscono con altri delle contrade finitime, uguali di dialetto e di abitudini, e in isquadre si recano così dove si stanno per imprendere e incominciano a fervere grandi lavori edilizii; e dovunque lasciano un'impronta onorata sempre: quella della forte resistenza; non di rado, l'altra d'un'elevata intelligenza; talvolta, quella persino del genio. »

Scendono, seguendo le correnti dell'Adda, del Ticino, del Po: li troviamo a Piacenza, a Parma, a Modena, a Bologna, a Ferrara, da una parte; a Cremona, a Padova, a Venezia, dall'altra: valicano l'Appennino, diretti a Genova, a Pistoja, a Lucca (città quasi lombarda), a Pisa, a Siena, ad Assisi, a Viterbo, a Orvieto. Valicano l'Alpi, e lasciano tracce di sé in Borgogna e in Normandìa, e più tardi nelle cattedrali del Reno.

Come si chiamano? Sono anonimi. *Nomen illis legio;* sono i Maestri Comacini coi *colligantes suos;* tutt'al più, si distinguono col nome del villaggio natìo; sono quelli da Lissone o da Campione (Campionesi), o dalla valle d'Antelamo (Antelami). Solo frugando negli archivii delle cattedrali, l'erudito riesce a trovare i loro nomi di battesimo, e quelli di famiglia, poiché i figli e i nepoti proseguono per molte generazioni l'opera dei padri e degli avi. Questi umili lavoratori di pietre, *lapidarii*, com'erano chia-

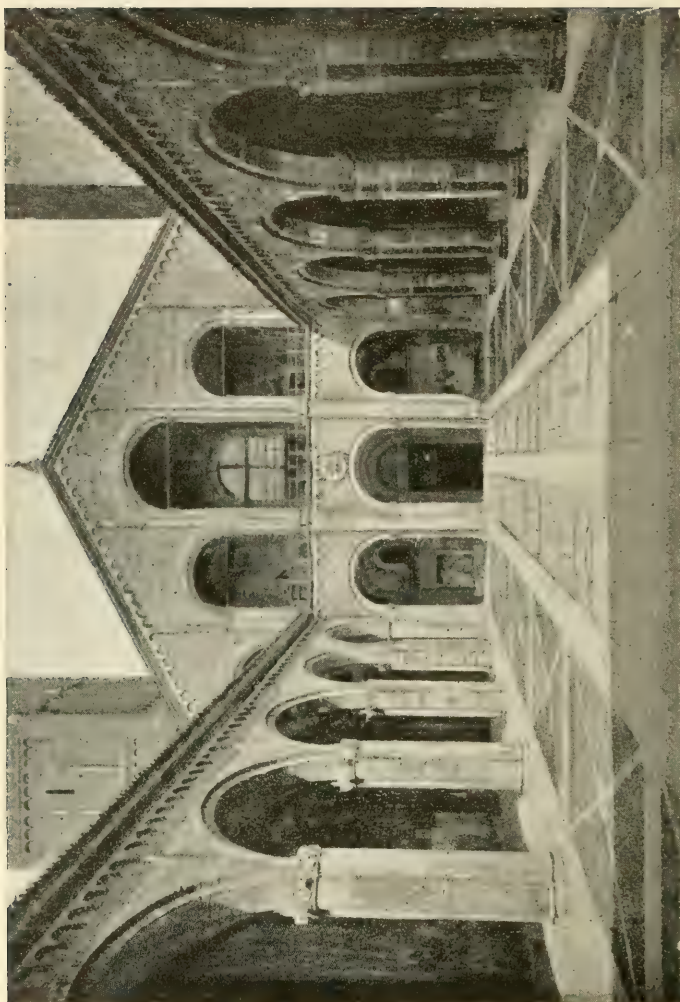



Fig. 81. — Basilica di Sant'Ambrogio in Milano (chiostro e facciata).

mati, ingegneri a un tempo, architetti e scultori, seppero risolvere nella erezione dei templi tutti i problemi della statica e della meccanica, indovinarono le leggi della proporzione e dell'armonìa, tentarono con incerto scalpello di riprodurre la figura umana, e coi leoni reggenti sul dorso le colonne, col triangolo, con l'archipenzolo apposero alle loro opere la sigla, la firma sociale dei *maestri comacini:* nelle associazioni dei quali è da ricercare, secondo alcuni, l'origine della Frammassonerìa.

Il loro stile è jeratico. La Chiesa non è ancora divenuta centro e focolare della vita cittadina. Anzi l'architettura romanza (a dire del Massarani) « nei tozzi pilieri dei capitelli scafoidi a fantastici intagli, nelle rare e brevi finestre dalla greve curva di tutto sèsto, nelle cripte solenni, nell'ornato paurosamente simbolico, disse con poderoso, ancorachè semibarbaro, linguaggio, l'immobilità del dogma e la gelosa vigilanza dei sacerdozii. »

Ma quali sono i caratteri dell'architettura lombarda? Il pilastro polistilo, quasi riunione organica di varii sostegni (*stili*), o colonna a fascio; il capitello cubico, decorato, secondo la maniera bisantina, da nastri intrecciati e schiacciati; la vòlta a crociera con cordonature sporgenti, e i contrafforti esterni. Non è esclusa, per altro, la colonna: « vi ha chi crede (osserva il Cavallucci) che della promiscuità dei sostegni verticali sia cagione il dualismo rituale tra la Chiesa ambrosiana e la romana. L'uso delle colonne accennerebbe a chiese di rito romano, e l'uso del fascio a chiese di rito ambrosiano. »

Singolarmente notabili sono le rappresentazioni fantastiche e simboliche scolpite su i capitelli, su gli archivolti, in tutte le parti architettoniche nelle quali lo scalpello può adornare l'opera della sèsta. Queste rappresentazioni dànno all'architettura lombarda, specialmente alla più antica, aspetto semibarbaro e pauroso: essa « sembra scavalcare i secoli per ridestare dall'ultimo oriente la mostruosa e transumana terribilità degli scalpelli niniviti » (Massarani): *cuncta animantia et omnes bestiae* della Scrittura palpitano qui di fantastica vita:

dai capitelli orride forme intruse
a le memorie di scalpelli argivi,
sogni efferati e spasimi del bieco
settentrione,
in bestiali degeneramenti
de l'oriente . . . . . .

(Carducci).

A ogni modo, come le città italiane si venivano emancipando dall'autorità dell'esarca, gli architetti lombardi si emancipavano

dalla maniera bisantina, e si accostavano alle tradizioni romane. Infatti le fabbriche dell'architettura lombarda si possono ridurre

Fig. 82. — Cattedrale di Modena.

a tre forme: la basilica a colonne, propria delle piccole chiese di campagna; la rotonda *(battisteri)*; la basilica a vòlta.

Primo per importanza e per età dei monumenti lombardi è la basilica di *Sant'Ambrogio* in Milano (Fig. 81), la Santa Sofia del-

l'architettura lombarda, il più insigne esempio di basilica a vòlta, di cui la maggior parte, quale oggi si vede, spetta al secolo xi. Vengono poi, sempre a Milano, *Sant'Eustorgio* (x secolo), *San Celso* (x e xii secolo), *San Simpliciano* (xiii secolo).

Sùbito dopo Sant'Ambrogio è da rammentare la *Chiesa di San Michele Maggiore* a Pavìa, la cui edificazione, secondo il Cattaneo, è del 1136. San Michele r.ssomiglia a Sant'Ambrogio nel sistema delle vòlte e della cupola, nelle campate, nel *matronèo*, o gallerìa, negli archi addoppiati e nei pilastri associati alle mezze colonne a quelli addossate: ma à stranamente irregolare la pianta, e vi si nota un certo slancio nei sostegni, che preannunzia la tendenza al *verticalismo*, carattere peculiare dell'architettura archiacuta. Pavìa è una delle città più ricche di monumenti di stile lombardo: si pensi a *San Pietro in Ciel d'oro*, *Santa Marìa del Popolo*, *San Lazzaro e San Teodoro*.

Como presenta ragguardevoli monumenti di architettura lombarda, tra cui primeggiano la basilica di *Sant'Abondio*, opera del secolo xi, e la chiesa di *San Fedele* (xii secolo). Indimenticabile è *Santa Marìa del Tiglio* a Gravedona (metà del xiii secolo). Monumenti lombardi non mancano al Piemonte: se ne vedono ad Alba, Saluzzo, Biella, Albenga.

Il Duomo di Monza, la Basilica di San Zeno (che nella forma presente è del xii secolo) a Verona, il Duomo di Cremona godono giusta rinomanza.

Ma le tre cattedrali di Parma, di Piacenza e di Modena meritano maggior considerazione, in quanto che segnano il passaggio tra il lombardo puro e il lombardo modificato da novi elementi nelle opere architettoniche di Lucca, Pisa e Pistoja. Per valore artistico la più pregevole è la Cattedrale di Modena, che, cominciata nel 1099, fu compiuta sul principio del secolo xiv. Un Lanfranco prima, Anselmo di Campione poi, ne furono gli architetti (Fig. 82).

Va unita alla cattedrale la magnifica torre campanaria, cominciata nel 1261 sotto la direzione di Enrico di Campione, detta *Ghirlandina* dal gentile porticato che ne corona l'aguglia: anche essa torre pendente, come il Campanile di Pisa e la Garisenda di Bologna (1).

---

(1) Su i campanili ci sarebbe molto da dire. Le chiese cristiane sono quasi sempre accompagnate, a cominciare dal vi secolo, quando fu introdotto l'uso delle campane, da campanili isolati.

Rammentiamo i più famosi campanili di Roma, quello di *Santa Marìa*

Nell'Italia settentrionale troviamo anche molte rotonde, o chiese con pianta circolare, tutte a vòlta e sormontate da cupola, e battisteri, costruzioni che non potevano mutar tipo, mantenendosi inalterato il rito religioso. Degne di ricordo le rotonde di Brescia e quella di *San Tommaso* di Almenno, e i battisteri di Arsago, Agrate, Albenga, Biella, Bologna, Novara, Cividale, Asti, Parma. Il Battistero di Parma fu costruito dal 1196 al 1217 da BENEDETTO ANTELAMI (Fig. 83).

Mentre in Lombardìa e, per influenza lombarda, in Francia e in Germania l'architettura à un carattere comune, nell'Italia centrale e meridionale si trova una varietà grande di stili a seconda delle varie regioni, oltre lo stile latino e orientale.

In Toscana lo stile lombardo si manifesta più specialmente nelle regioni pisana e lucchese, associato a elementi locali, in modo da costituire uno stile *toscano-lombardo* (Cattaneo): stile inferiore, per solidità edificatoria, al lombardo, ma elegante, squisito di forme, vago per la policromìa dei marmi. A Pisa è da vedere soprattutto la cattedrale (Fig. 84 e 85), che risale per la fondazione al 1063, e appartiene a BUSCHETTO e RAINALDO, la patria dei quali è ancora incerta. Poco distante, il *Battistero*, costruito dal DIOTISALVI nel 1153. Di fianco e un po' indietro, il Campanile o *Torre Pendente*, la cui fondazione risale all'anno 1174, opera attribuita a BONANNO PISANO e a GUGLIELMO DA INSPRUCK. A Lucca il Duomo, in gran parte del secolo XI (ma la facciata fu eretta su la fine del secolo XII da GUIDOTTO DI COMO), e altre belle chiese di città e del contado furono probabilmente ampliate o riedificate tra il 1000 e il 1300, certamente da maestri lombardi, in particolare *comacini*. In Pistoja ritroviamo lo stile pisano-lucchese negli edifizii sacri dei secoli XI e XII: si veda specialmente il Duomo. E lo stesso stile trionfa anche nel Duomo di Prato.

Scarso è il numero degli edifizii fiorentini anteriori al secolo XIV, giacché in questo secolo gran parte degli edifizii religiosi e civili furono rifatti *ex novo*, o atterrati per ampliamenti della città, o distrutti da' incendii, causati spesso dalle ire di parte. Minore scarsità nella provincia e nei luoghi più lontani dai centri, dove meno vivo era l'attrito delle fazioni: di stile pisano-lucchese sono

---

in Cosmedin (VIII secolo) e quello di *Santa Marìa in Transtevere* (XII secolo); il *Torrazzo* di Cremona, elegantissimo, compiuto nel 1289.
Abbiamo detto della *Ghirlandina,* diremo del campanile di Pisa e del campanile di Giotto. La *Garisenda* di Bologna (XII secolo) è rammentata da Dante (*Inferno,* XXXI, 136-8).

la basilica di *San Miniato al Monte*, il Battistero di Firenze, la Badìa dei Roccettini presso San Domenico, e il Duomo di Empeli.

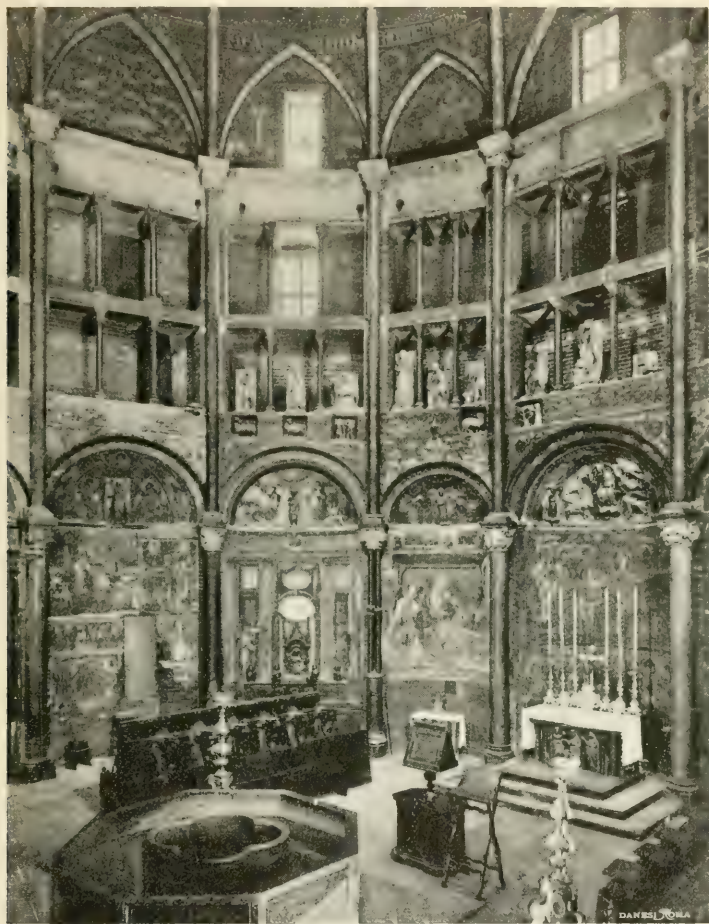



Fig. 83. — Interno del Battistero di Parma.

Non discosto dal romano è lo stile della *Chiesa dei Ss. Apostoli*, che con la *Chiesa di Santo Stefano* al Ponte Vecchio è tra le più antiche di Firenze, sebbene taluno la creda coeva al *San Miniato*. Tra i monumenti anteriori al secolo XIV non va dimenticato il

Duomo di Fiesole, edificato nel 1028 e ampliato in lunghezza e in altezza nel secolo XIII.

Le Marche si onorano di due notevoli chiese lombarde: *San Ciriaco* d'Ancona e la *Chiesa dei Ss. Vincenzo e Anastasio* di Ascoli. Molte chiese sarde ricordano le pisane: il che è naturale; giacché la Sardegna fu il pomo della discordia tra Genova e Pisa.

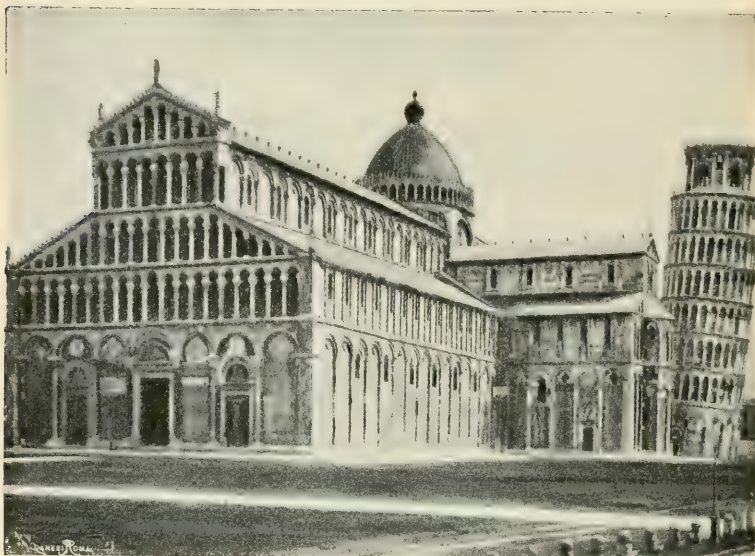



Fig. 81. — Cattedrale di Pisa.

III.

L'architettura cosmatesca, la siciliana e la pugliese.

Il Lazio à saggi di architettura lombarda a Viterbo e nel Viterbese, dove lavorarono maestri comacini. Ma a Roma il cozzo continuo di papi e d'imperatori, della nobiltà e della plebe, la fuga dei pontefici, l'intervento degli stranieri, la scarsità dei commerci furono condizioni assai sfavorevoli all'arte. Caduta la veneranda architettura basilicale cristiana, pochi edifizii di vasta mole furono inalzati a Roma nel medio evo: qualche basilica fu rinnovata intorno al Mille.

Per conoscere l'architettura romana del medio evo, conviene entrare nelle chiese e nelle basiliche antiche, e fermarsi dinanzi

agli amboni, o pulpiti, alle cattedre, ai ciborii, ai monumenti sepolcrali, ai tabernacoli, aggirarsi nei chiostri, costruiti dal

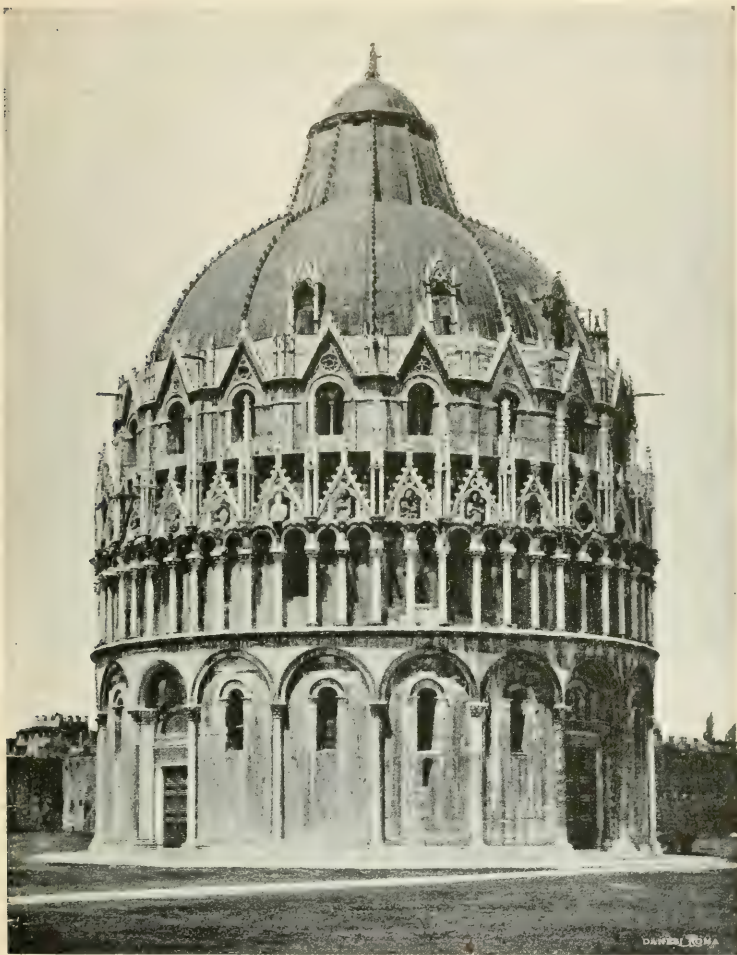



Fig. 85. — Battistero di Pisa.

secolo XII alla prima metà del XIV: piccoli edifizii, nei quali l'eleganza tien vece di vastità: se tu ne eccettui il portico della Cattedrale di Civita Castellana, vasta opera e solenne, della quale si ricordarono l'Alberti e Bramante.

Quest'architettura il Boito chiama *cosmatesca*, perché appunto con la famiglia che da Cosimo o Cosma, un de' suoi, prese cognome, nacque, fiorì ed ebbe fine. A questi valenti marmorarii è dovuta la gloria di quella maniera bella per ricchezza di marmi, copia di mosaici, cura delicata di esecuzione, che, nata con LORENZO, prima del Dugento, cresciuta con JACOPO, suo figliolo, portata alla maggior bellezza da COSIMO, figliolo di Jacopo, fu poi da' figli di Cosimo, LUCA, JACOPO, GIOVANNI, ADEODATO, serbata e trasmutata. Ma altri (per esempio, il Melani) non crede che questo genere di produzione si possa dire *cosmatesco*, e preferisce chiamarlo *romano-bisantino*, o, meglio, *siculo-romano;* perché l'imitazione e il rinnovamento dell'arte bisantina in Italia, dovuto all'illuminato volere di Desiderio da Montecassino, che fu Vittore III (1086-88), ebbe due parallele manifestazioni: una in Sicilia e nelle Puglie, l'altra nel Lazio.

Quanto alla siciliana, oltreché della bisantina, essa risentì l'azione dell'arte araba e della lombarda. Soggetta dal quinto all'ottavo secolo all'Impero d'Oriente, invasa dagli Arabi l'anno 827, conquistata dai Normanni nel 1089, la Sicilia vide sorgere dopo la conquista normanna magnifici edifizii, che il Di Marzo chiama, col Serradifalco, *siculo-normanni;* l'Amari, arabi; altri, *siculo-bisantini;* altri, *arabo-greci;* altri, *arabo-bisantini*, *arabo-normanni*, *gotici*, *archiacuti*. Il Merzario crede di troncar la testa al toro, affermando che i Normanni introdussero e diffusero nell'Italia meridionale « un'architettura la quale era stata creata dai *Comacini*, trasformata in Normandìa dagl'Italiani, e fecondata dai Normanni con l'innesto dell'arte bisantina e moresca ». Noi, pur ammettendo tutte le influenze bisantine, arabe, lombarde, normanne, e quante più ve n'à, possiamo parlare col Boito di un'*arte siciliana nel medio evo*. « L'architettura siciliana del medio evo (conclude l'illustre architetto), benché nata e cresciuta e fiorita sotto i re normanni, e in gran parte per opera loro, è architettura *siciliana*... L'arte di Sicilia fu creata in Sicilia, è intera e una, non imita questa o quella arte straniera, simboleggia maravigliosamente la vivace fantasìa, l'alto ingegno, l'indole, il costume, la storia tutta del popolo siciliano. Niuna arte è più originale, niuna più nazionale ».

L'arco acuto decorativo (non elemento essenziale, come nell'architettura cosiddetta *gotica*), col piedritto rialzato, le stallattiti, la decorazione figurativa, con inscrizioni greche, intrecciate con inscrizioni *cufiche* (arabesche), sono i principali caratteri dell'architettura siciliana. Alla quale appartengono il Duomo di Monreale, quello di Cefalù, di Messina: a Palermo, la Cattedrale,

la *Cappella Palatina*, *Santa Marìa dell'Ammiraglio*, detta la *Martorana*, *San Giovanni degli Eremiti*. La Cattedrale di Cefalù fu consacrata nel 1131 da re Ruggero, al quale dobbiamo anche la *Cappella Palatina*, oratorio della Reggia, e la *Chiesa di Santa Marìa la Buona*, a Messina, oggi Cattedrale. Il Duomo di Monreale fu consacrato nel 1174 da Guglielmo il Buono. È duplice monumento: il Duomo, degno d'esser confrontato al *San Marco*

Fig. 86. — Duomo di Monreale.

di Venezia per lo splendore dei mosaici, e il Chiostro. Chi è stato a Palermo, non dimenticherà mai (Fig. 5) il divino silenzio che regna tra le arcate di questo poetico chiostro, interrotto soltanto dal mormorìo d'una fontanella... Regnando lo stesso Guglielmo, nel 1185, fu riedificata la Cattedrale di Palermo. Tra le costruzioni profane, rammenteremo il *Palazzo della Zisa* e quello *della Cuba*, sempre a Palermo (XII secolo).

Nell'Italia meridionale, non ostante la dominazione bisantina e normanna, una parte delle chiese si avvicina allo stile lombardo, un'altra allo stile pisano-lucchese, un'altra (Salerno, Amalfi, Caserta) allo stile siciliano. Ma, per restringerci all'architettura pugliese, essa è, con tutte le derivazioni bisantine e musulmane, arte originale, dovuta ad artisti pugliesi, di alcuni de' quali conosciamo i nomi. Tra l'undecimo e il decimoterzo se-

colo, la Puglia si arricchì di magnifici monumenti. Gli architetti pugliesi amarono la maestà delle grandi linee, come nella facciata del *San Nicolò* di Bari (compiuta nel 1123), nel Duomo di Bari (compiuto nel 1086), nel Duomo di Bitonto (compiuto l'anno 1200), in quello di Conversano, di Molfetta, di Ruvo; o seppero con mirabile finezza e leggiadrìa cesellare i particolari decorativi, porte, finestre, capitelli, fusti di colonne. Il Duomo di Trani, col campanile firmato dal suo autore, è opera d'uno dei più cospicui di questi artisti, l'architetto e scultore Niccolò da Foggia, fiorito nel 1273.

Non in Sicilia, come i più credono, ma in Puglia, Federigo II fece comunemente dimora. Scrive Giovanni Villani (VI, I): « Fece egli il parco dell'uccellazione al Pantano di Puglia (*Incoronata*), e fece il parco della caccia presso a Gravina (*Garagnone*) e a Melfi alla Montagna (*Lagopésole*); e il verno stava a Foggia a uccellare, la state alla montagna a suo diletto ». Il Castello di Lagopésole, recentemente illustrato da G. Fortunato, è il più grande degli edifizii militari di Federigo II, e uno de' meglio conservati: è coevo dell'assai più famoso *Castel del Monte*, fatto edificare da Federigo verso il 1240.

IV.

Scultori e pittori italiani anteriori a Niccola Pisano e a Cimabue.

Anteriormente al secolo XIII fiorirono in Italia scultori meno barbari che altrove, specialmente *magistri comacini*. La scultura crea un simbolismo novo e una nova ornamentazione, popolando di bestie e di demonii le chiese lombardesche; « esseri bizzarri che tumultuano, s'attortigliano, si intersecano come incubi e succubi, ma che intanto ravvicinano l'arte all'anatemizzata natura » (Massarani). Né è da dimenticare il rifiorimento dell'arte nei secoli XI e XII, dovuto all'impulso di Desiderio da Montecassino. In ogni modo, le opere di questi scultori sono mal concepite e goffe nella esecuzione. Appartengono al secolo XII le sculture della facciata del Duomo di Modena (Fig. 87), d'un Viligelmo o Guglielmo.

Notevoli le sculture del secolo XII del *San Michele* di Pavìa. Un Niccola, che fioriva nel 1138, autore delle sculture della porta principale del Duomo di Verona e di quello di Ferrara, e sopra tutti Benedetto Antelami (1178-96, circa), che lavorò nel Duomo e nel Battistero di Parma, e fece forse la facciata del Duomo di

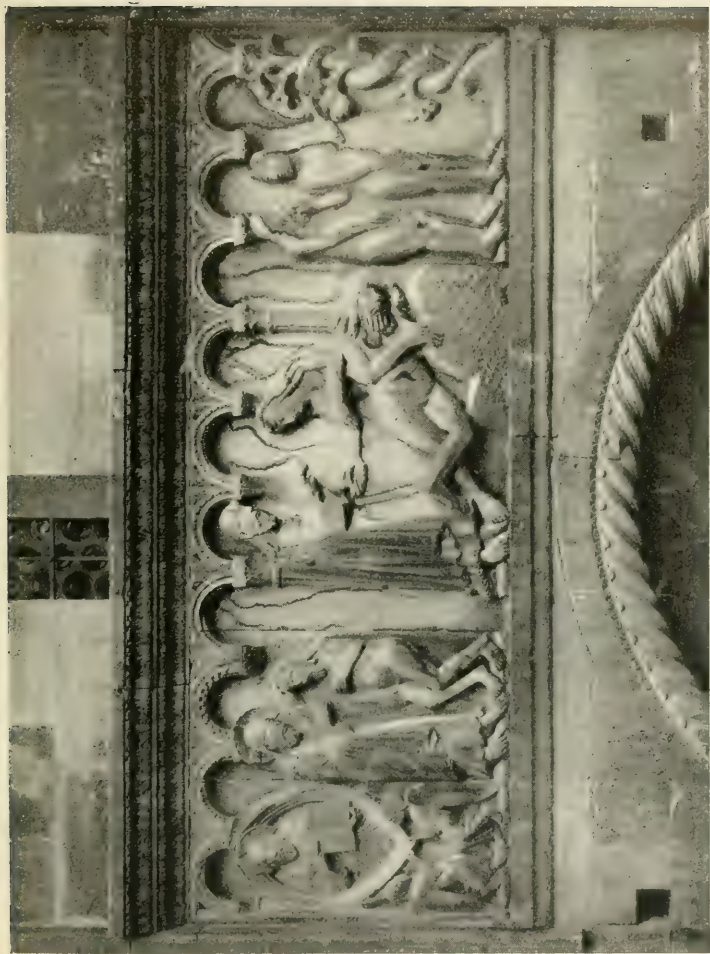



Fig. 87. — Bassorilievo su la porta della Cattedrale di Modena.

San Donnino, sono i migliori scultori settentrionali di questa età. GUIDETTO DA COMO e BONAMICO DA PISA fiorirono in sul cadere del secolo XII. Più noto è BONANNO DA PISA (1180), che fece tutte le porte di bronzo del Duomo della sua città, distrutte da un incendio nel 1595, e un'impòsta bronzea del Duomo di Monreale (1186), opera di goffa maniera e assai inferiore alle porte dello stesso Duomo di Monreale e a quelle della Chiesa di Ravello (1179), scolpite da BARISANO DA TRANI. Oltre Barisano, le provinee meridionali, più fedeli che le altre regioni italiane alle tradizioni bisantine, ebbero dall'undecimo al decimoquarto secolo molti artisti, autori di belle opere bronzee (si sa che i Bisantini erano fonditori di prim'ordine). Così ODERISIO BERARDO, beneventano, fiorito tra il 1119 e il 1151, fu autore delle impòste del Duomo di Troja, e forse anche dell'impòsta del Duomo di Benevento (Fig. 88), che è, coi mosaici di Cefalù, la più riguardevole opera del secolo XII nell' Italia meridionale. Alla quale non mancò la scultura di pietra e di marmo, figurativa e ornamentale: amboni, sedie episcopali, ciborii, fregi, archivolti di porte, monumenti sepolcrali. NICCOLA DA FOGGIA, che fioriva nel 1273, scolpì il pulpito di Ravello (Fig. 89), con un busto di Sigilgaita Rufolo, che è un capolavoro: tantoché taluno à pensato che l'arte di Niccola Pisano non sia sórta come un miracolo, e che l'artista toscano si sia educato in Puglia. Generalmente parlando, l'Italia settentrionale e meridionale superano, in questi albori dell'arte, la centrale. Tuttavìa rammenteremo il mausolèo di Adriano V nella Chiesa di San Francesco a Viterbo, opera poco nota d'un VASSALLETTO, romano, il cui scalpello, secondo alcuni, non à nulla da invidiare a quello di Niccola Pisano, e le sculture dell'atrio del Duomo di Lucca, o San Michele. Alcune, non anteriori, sembra, al 1233, rappresentano i dodici mesi dell'anno, significati da figure in atto di compiere faccende rurali (Fig. 90), o sollazzarsi; soggetto caro anche alla poesìa di quel tempo: di che son prova i sonetti di Folgore da San Gemignano e Cene da la Chitarra. Superiormente, storie di San Martino, opere non inferiori alle migliori del secolo XIII, escluse quelle, di poco posteriori, di Niccola Pisano.

In questo tempo più disinvolta e graziosa fu la scultura decorativa, che surrogò, specialmente in Francia, alla flora geometrizzata e convenzionale la flora ornamentale.

Ora veniamo alla pittura.

Dopo il Mille, le sòrti della pittura italica furono rialzate da maestri greci chiamati dal più volte menzionato Desiderio ad abbellire il Convento di Montecassino. Le pitture di Montecas-

sino sono perdute: ma ce ne può dare un'idea un ciclo di affreschi di Sant'Angelo in Formis, presso Capua, del secolo XI.

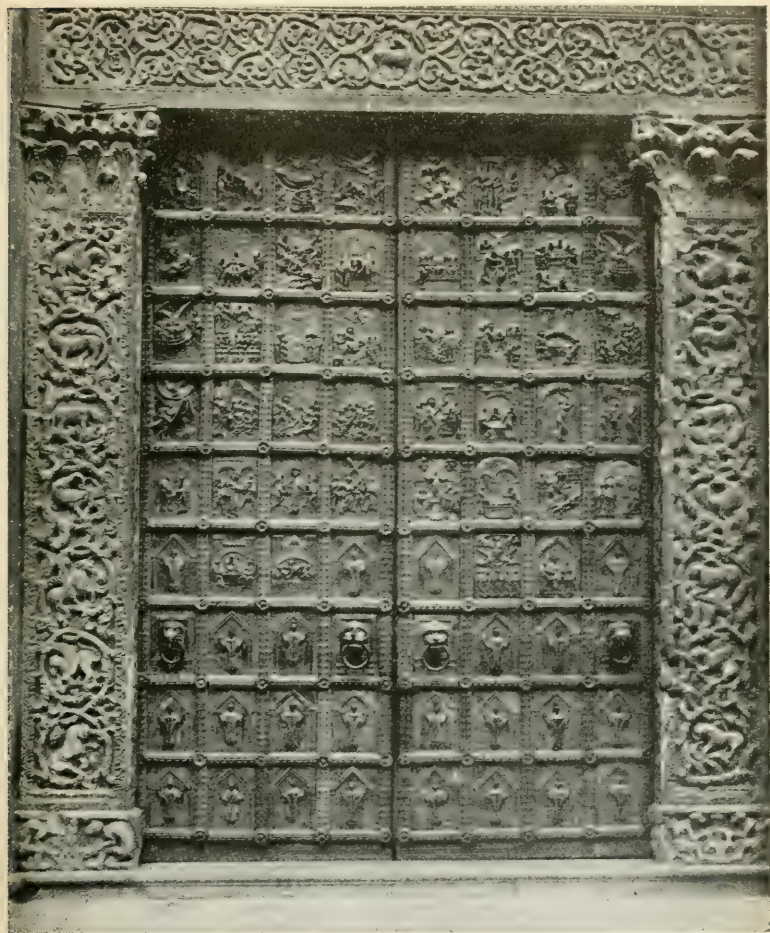



Fig. 88. — Impòste bronzee della Cattedrale di Benevento.

I dintorni di Otranto, Brindisi, Taranto, Melfi sono ricchi di grotte eremitiche, ornate di affreschi bisantini o bisantineggianti del XII e XIII secolo. Ma domina sempre il mosaico.

I musaici del San Marco di Venezia appartengono ai secoli XI e XII, quelli di Monreale furono finiti nel 1148. I più belli di

Sicilia sono quelli della *Cappella Palatina* e del Duomo di Cefalù (Fig. 91) e della *Martorana*, dovuti in gran parte ad artisti indigeni. Alcune absidi musive di Roma sono attribuite al XIII secolo: quelle di *Santa Marìa Maggiore*, di *San Giovanni Laterano* e di *San Clemente*. Ma il vero è che esse appartengono al secolo V, e nel XIII furono restaurate o rinnovate: le due prime da FRA' JACOPO TORITI e FRA' JACOPO DA CAMERINO, fiorenti nel 1290.

Un accenno di risorgimento si à negli smalti e nelle *miniature* (1): ma questa è, più che un'arte, un'industria gentile.

Nulla diciamo dei rigidi Cristi, né delle nere Madonne, soggetti trattati di frequente da pittori italiani anteriori a Cimabue.

Aprirà gli occhi de' nostri pittori alla luce della bellezza, avviverà loro l'ingegno e sgranchirà le mani un'altra Madonna, un'altra idea fulgente di giustizia e di bellezza: la Libertà.

V.

L'ARTE COSIDDETTA GOTICA. — *1. Origine italiana dell'architettura archiacuta. — 2. L'architettura archiacuta in Francia, Germania, Inghilterra, Spagna. — 3. La scultura e la pittura fuori d'Italia.*

1. — « A quel modo che nell'idioma delle plebi medieve sovraneggia ancora, se anche imbarbarito e scassinato, il latino, così nella loro chiesa, nella chiesa lombarda e romanza, ancora il genio romano sovraneggia. La mole è tuttavìa enorme; la luce è tuttavìa contesa. Il vano ha un'altra grande vittoria da conseguire; e l'arme che deve dargliela, è l'ogiva. Grazie all'ogiva e ai contrafforti e agli archibuttanti esterni, che ne sono il corollario, i muri, cessando quasi dalla funzione di portare, per contentarsi di quella di cingere, s'aprono alle grandi vetriere; la luce, decomposta in tutti i paradisiaci colori dell'arcobaleno, invade la cattedrale; i cuori esultano nell'osanna ».

Così accenna il Massarani al sorgere dell'architettura *archia-*

---

(1) La parola *miniatura* (dal *minio,* che si usava a Roma fin dall'epoca imperiale per le iniziali dei manoscritti di lusso) non è mai adoperata dal Cennini nel *Libro dell'Arte* (secolo XIV), il quale parla invece dell'acquerello. Dante dice, alla francese, *alluminare*. Si cominciò a usarla forse nel secolo XVI per indicare la pittura di piccole figure su avorio, e ad acquerello o a guazzo su pergamena o su carta bambagina.

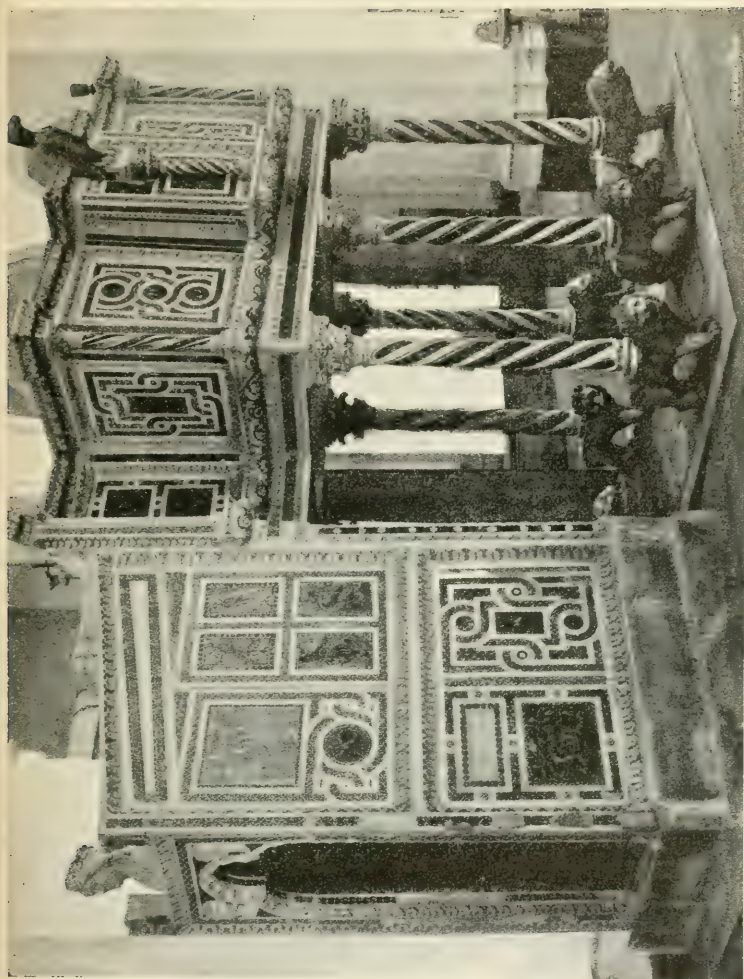



Fig. 89. — Pulpito della Cattedrale di Ravello.

cuta, *ogivale* o *sestoacuta*, detta malamente *gotica*, quando è noto che i Goti scesero nel nostro paese parecchi secoli prima dell'avvento del *gotico*. Che se *gotico* qui vuol dire semplicemente *nordico* o *tedesco* (*tedesca* chiamò il Vasari, nel c. III dell'*Introduzione* alle *Vite*, l'architettura archiacuta, in quella famosa invettiva, che si comprende in secolo cortigiano, nimico delle animose opere dei liberi avi), si dà a questo stile un'origine che non è la sua. Infatti l'architettura gotica non venne dall'Oriente co' reduci crociati; non nacque in Francia o in Germania; non fu creata per inquadrare le belle pitture sul vetro; non venne sù a caso o pe' reiterati tentativi d'ignoti maestri; non si sviluppò dall'architettura arabica, che è essenzialmente bisantina (abbiamo così accennato alle principali opinioni degli scrittori stranieri su l'origine del *gotico*), ma fu la figlia legittima dell'architettura lombarda; epperò italiana.

Si vuole che lo stile gotico abbia fatto la sua prima apparizione in Italia nel territorio di Roma per opera dei frati cistercensi, o benedettini riformati, fondatori dell'abbazìa di Fossanova (1187-1208). Per opera degli stessi monaci il nuovo stile si sarebbe diffuso in Italia. Agli storici francesi, i quali dicono che il nostro gotico primitivo cistercense rassomiglia al borgognone e provenzale, noi ricorderemo col Cordero di San Quintino che la Borgogna e la Provenza, prossime alla Lombardìa e al Piemonte, avevano tratto dai monaci e dagli artisti italiani i caratteri lombardi della propria architettura, e che, nel secolo X, s. Guglielmo visitò la Borgogna e la Normandìa in compagnia di molti artisti italiani, e vi costruì sontuose chiese. Insomma à ragione lo Enlart: i monumenti gotici sono sbocciati dalla basilica lombarda a vòlta, modificata in Italia dall'introduzione dell'arco acuto e da varie forme decorative esistenti in germe nell'architettura lombarda: frontoni altissimi, pinnacoli sottili e ornati di foglie arrampicanti e di fiori crociformi, capitelli speciali a due piani di foglie.

Nello stile gotico, figlio del lombardo, epperò neolatino, avvenne la medesima evoluzione che nelle lingue e nelle letterature neolatine: pur prendendo le mosse dal latino, le nuove lingue se ne differenziarono a poco a poco, introducendovi elementi proprii, e quasi dimenticando la propria origine. Se più tardi la Francia e la Germania ci diedero il loro gotico, fu dunque né più né meno che una restituzione.

Ma vediamo i caratteri dell'architettura archiacuta. Prima ne si presenta l'uso dell'*arco acuto* (già elemento decorativo degli edifizii arabi e siculi), formato da due archi di cerchio riuniti superiormente; poi, la costruzione delle vòlte ardite e leggère,

a guisa di ossatura; la interruzione nei sodi dei muri; la tendenza delle varie parti a un andamento ascendente, o *verticalismo*. Mirabili certi particolari decorativi, come aguglie, pinnacoli, edicolette, trafori. Tanto le forme fondamentali quanto i particolari sono tratti dalle forme geometriche, e la costruzione d'ogni parte è regolata da leggi severe e da calcoli matematici: donde l'armonìa che regna negli edifizii archiacuti, paragonabili all'armonìa che governa il mondo dantesco. Se la profondità penetra gli animi umani di misterioso terrore, la larghezza li rassicura, l'altezza li esalta: epperò (a dire di Carlo Blanc) il tempio indiano s'inviscerò sotto l'ombra delle rocce a cercarvi i misteri di Brahma nel seno della natura; la piramide egizia sorse a sfidare l'eternità; la cattedrale gotica lanciò nel cielo le sue aguglie, quasi augurio di paradiso. Si pensa quasi alla mistica scala di Giacobbe, che Dante vide nel cielo di Saturno.

Ma gli edifizii archiacuti non soltanto pel simbolismo sono un miracolo di bellezza. « Nessun' architettura mai, salvo la greca (scrive Camillo Boito), ebbe simbolismo e organismo (1) così intimamente connessi come l'architettura archiacuta, dove non si sa tra la bellezza, la scienza e l'artifizio del costruire, quale sovrasti ».

L'architettura archiacuta non è soltanto bella, perché risulta dalla geometrìa, fondamento dell'esattezza e dell'armonìa, né perché « sembra che avesse tolto a sciogliere il problema di unire la perfetta solidità a una meravigliosa arditezza, che attrae l'occhio, e ad una leggerezza piena di grazia, che lo ricrea » (D'Agincourt), né perché sa dire agli uomini le sublimi armonìe dell'Infinito, ma perché ìndice, espressione e sintesi della nova vita civile in che prosperò. Il tempio non è più oramai la casa de' sacerdoti, ma del Popolo e di Dio.

2. — Ora possiamo dir poche cose dell'arte gotica fuori d'Italia.

In Francia lo stile gotico si sviluppò prima nel nord, dove dominò sino alla prima metà del secolo XIII, che nel sud, dove si usò il lombardo sino al secolo successivo. Appartengono al XIII secolo le cattedrali di Parigi (*Nôtre Dame*, immortalata da Victor Hugo), Reims, Amiens, Chartres, Bourges, Troyes, che sono le più belle fabbriche gotiche che esistano.

---

(1) Ogni stile architettonico risulta, secondo il Boito, da due cose: l'*organismo*, che viene dalla distribuzione dell'edifizio, dalla qualità de' materiali, dalle condizioni naturali del paese, e il *simbolismo*, che potremmo chiamare *espressione*, rappresentando ogni edifizio l'indole della civiltà, l'inclinazione del popolo, e perfino l'anima dell'architetto.

Il XIII è il secolo dei monasteri e dei castelli feudali, ma anche dei palazzi del Popolo, delle pubbliche logge, della nova architettura civile: il secolo in cui la potestà laicale afferma il dritto di esistere, e si pone di contro alla ecclesiastica: « il secolo in cui Parigi comincia a essere il cervello e il cuore della Francia » (Cavallucci).

I monasteri (ci sia concessa questa digressione) s'erano cominciati a costruire nel secolo IV. Ma nella prima metà del VI secolo Benedetto fondò parecchie abazìe, delle quali la più famosa fu quella di Montecassino. La regola benedettina (che imponeva come dovere il lavoro, quale una delle principali condizioni del perfezionamento umano) stabiliva che le arti fossero esercitate nei chiostri: donde il dovere negli abati, priori e decani d'esser periti in quelle. Latina sino al secolo XI, l'architettura dei monasteri francesi divenne lombardesca, e poi gotica; e grande fu sempre l'autorità dell'arte monacale su la laicale: la quale cominciò, per altro, a svincolarsene nel secolo XII, quando al-all'opera collettiva si sostituì l'opera individuale de' singoli artisti.

I castelli feudali somigliano da prima alle fortezze dei Romani; cominciano a cambiare aspetto nel tempo dell'invasione normanna, raggiungendo la perfezione nei secoli XIV e XV.

Forse dalla Francia lo stile gotico si propagò in Germania, ove pervenne a grande eccellenza per opera di Alberto Magno (1193-1282), che forse lo aveva appreso in Italia, insegnando nello Studio di Bologna, e che lo mise in opera nelle chiese di Colonia, sua residenza, massime nel Duomo. C'è addirittura un metodo albertino (*Liber constitutionum Alberti in Germania*), dedotto, secondo lo Heideloff e il Marchese, dal teorema di Pitagora, sviluppato con la Ermetica neoplatonica e neopitagorica. E il metodo albertino rimase in Germania norma costante per la costruzione degli edifizii sacri: permodoché l'architettura archiacuta fu creduta poi patrimonio esclusivo dei Tedeschi.

In Inghilterra, che lo ebbe anch'essa dalla Francia, lo stile gotico divenne più propriamente *inglese*.

In Ispagna, dopo la cacciata dei Mori (secolo XI). si moltiplicarono le chiese cristiane, nelle quali, per altro, l'architettura latina si modificò al contatto dell'arte moresca.

Molte sono le fabbriche di stile gotico in Ispagna sino al secolo XVI, quando alla prevalenza francese subentrò l'italiana.

Ma i più celebrati edifizii di Spagna sono i moreschi, assai simili agl'indiani, tra i quali celeberrima è l'*Alhambra* (« Cittadella Rossa »), fortezza e residenza dei re mori (secolo XIII-XV).

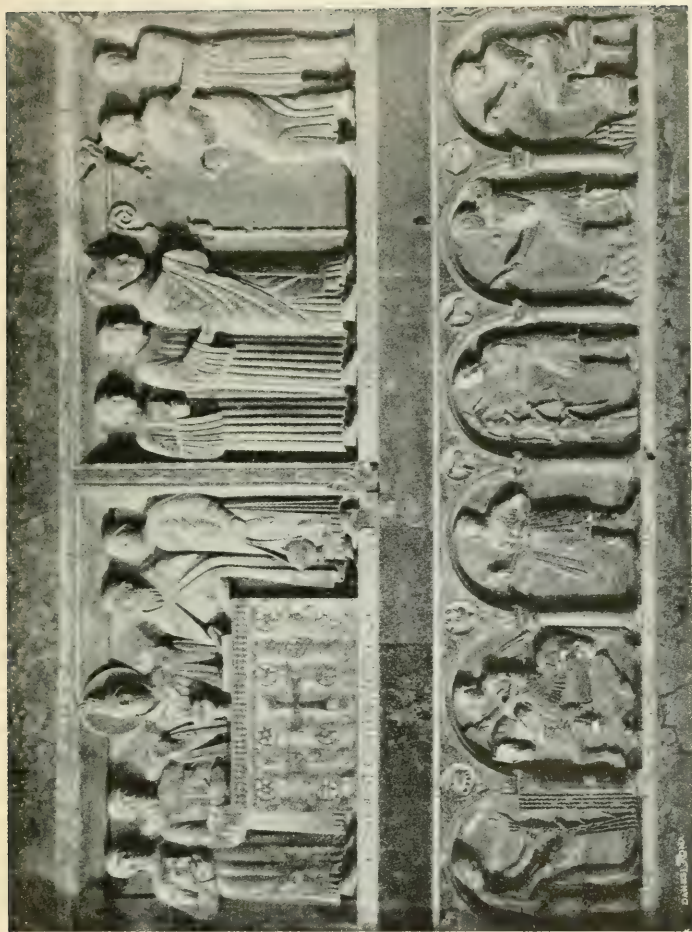



Fig. 90. — Bassorilievo su la porta della Cattedrale di Lucca.

Per l'*Alhambra* possono valere le parole del Lamennais nel libro *Del bello nell'arte:* « L'architettura araba somiglia a un sogno incantevole, a un capriccio di genii sbizzarritosi in traforare la pietra, in ritagliarla minutamente in frangie leggère, nei tenui intrecciamenti di fili ondivaghi, nei quali l'occhio si smarrisce in cerca d'una simmetrìa che ad ogni momento ci par di afferrare e pur ci sfugge con perpetuo moto gentile. Le forme svariate ci appajono quale una possente vegetazione, ma vegetazione fantastica. Non è natura, è sogno ».

3. — Contemporaneamente all'architettura progredì in *Francia* la scultura, stimolata da quella. Verso la metà del secolo XIII le figure di tondo e i bassorilievi acquistano vita nelle movenze e nelle espressioni, e si moltiplicano a seconda delle necessità decorative dello stile archiacuto. L'architettura gotica adoperò in Francia una selva di statue colossali, grandi al vero e mezzane, quando in Italia l'opera degli scultori si restringeva ai bassorilievi delle porte dei pulpiti, delle vasche battesimali, degli amboni, delle lunette, degli architravi. Poco notevole la scultura tedesca e inglese di quel tempo.

Nel periodo artistico dello stile gotico la pittura fu quasi esiliata nel vano delle vetriere, in que' trasparenti musaici di Colonia, di Chartres, di Rheims, di Rouen, di Parigi. Fiorentissima fu, corrispettivamente al rinascere degli studii nelle Università, di recente fondazione, l'arte

> Ch'alluminare è chiamata in Parisi
> (Dante, *Purg.*, XI, 81):

la *miniatura*. Ma soprattutto la pittura di smalto sul vetro assunse nell'arte gotica l'importanza che aveva avuto il musaico nella bisantina.

VI.

L'architettura archiacuta in Italia.

L'Italia restò fedele alle tradizioni romane. Questa è, per esempio, la ragione per la quale la letteratura italiana sorse, bella e adulta, più tardi delle letterature neôlatine, sue consorelle. Così, quando tornò in Italia lo stile gotico (diciamo *tornò*, perché abbiamo dimostrato non essere il gotico del nord che una modificazione del *lombardo*), essa non volle mai riconoscere questo suo figliolo bastardo. Per escir di metafora, diremo insomma con

Amico Ricci che « l'Italia non adottò mai, come fece il Nord, le fogge novelle in modo esclusivo e universale, né senza che restassero luminose le tracce delle tradizioni primiere ».

Fig. 91. — Musaico nella Cattedrale di Cefalù.

« Aperta allora a tutte le novità, ma non immemore di grandezze materne, la mente dell'artista italiano aveva bene afferrato di colpo tutte le nuove eleganze dell'arte archiacuta; ma aveva

insieme saputo inquadrarle dentro alla robusta, gagliarda, tetragona membratura romana. E su le formelle, i musaici, le colonnine a spira, le bifore e le trifore del Campanile di Santa Marìa del Fiore, aveva osato romananamente assidere l'imperio dell'orizzontale; e sui piloni poligonali e su gli immaginosi capitelli medievi della loggia aveva osato lanciare trionfante la curva di tutto sèsto » (Massarani).

L'Italia insomma non seppe abbandonare le tradizioni lombarde, se non quando le surrogò, e fu male, col classicismo romano, nell'epoca del cosiddetto Rinascimento. A ogni modo, la grande arte italiana si mantenne sempre italiana, pur essendo universale.

Accenniamo ai principali monumenti italiani di stile gotico.

Edifizio gotico per eccellenza (gotico nordico, sebbene il Nardini Despotti abbia voluto dimostrarne l'italianità), è il Duomo di Milano (Fig. 92), cominciato in epoca non determinata, e continuato per opera di Gian Galeazzo Visconti dal 1386 in poi. Il diagramma della proporzione del Duomo di Milano è un triangolo equilatero. Si confronti il Duomo di Milano con quello di Firenze: quanto meno fantastico quest'ultimo, più calmo, meno aereo, meno boreale! Nell'uno, la tirannide avversante le nuove forme, che erano poi le gloriose forme latine; nell'altro, la libertà. Quanto alla decorazione, può dirsi che la storia della scultura lombarda sia scritta in questo Duomo, nel quale si contano, tra grandi e piccole, sino a oggi, non meno di seimila statue! Esso fu fondato a dieci anni di distanza dalla *Certosa* di Pavìa dallo stesso gruppo di architetti, campionesi alcuni, altri francesi e tedeschi.

La *Certosa* appartiene a questo tempo per l'interno: l'esterno appartiene al Rinascimento; ma dell'antico edifizio, fondato da Gian Galeazzo Visconti nel 1396, non resta che la pianta.

Col Duomo di Milano à una lontana relazione il *San Petronio* di Bologna, di cui fu primo architetto un maestro Antonio di Vincenzo (morto nel 1405), che lavorò anche a Milano. Notevole a Bologna è anche il *San Francesco*, eretto da fra' Giovanni e Marco da Brescia (1236-63), e che ebbe dal suddetto maestro Antonio un mirabile campanile. Come si vede, cominciamo a fare de' nomi: perché, « mentre in Germania e nelle province della vecchia Francia l'architetto spariva nell'architettura, l'individualità confluiva e si confondeva con la confraternita; qui all'incontro l'individuo domina su l'arte, mettendoci le sue proprie idee e il suo proprio gusto » (C. Boito).

Sant'Andrea di Vercelli (Fig. 93) (opera d'un architetto inglese, credesi, cominciata nel 1219) può considerarsi come uno

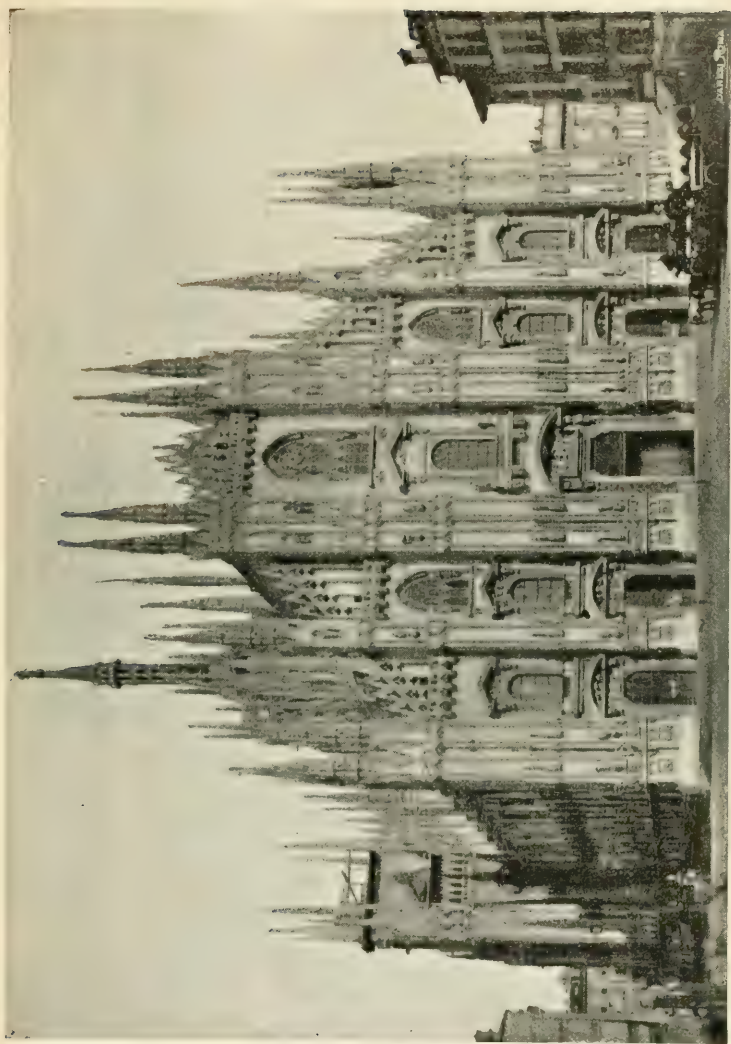



Fig. 92. — Facciata del Duomo di Milano.

degli esempi più fedeli di stile gotico oltramontano in Italia. Opere gotiche di gusto francese pajono invece la Cattedrale di Genova (*San Lorenzo*) e il Duomo di Napoli.

Nel Veneto, molto importante edifizio è la *Chiesa di Sant'Antonio* di Padova, cominciata nel 1265, e compiuta nel secolo successivo, di cui erroneamente è creduto autore NICCOLA PISANO, e che è un misto di lombardo e di toscano, di bisantino e di gotico. Vanno ricordate, nel Veneto, *Sant'Anastasia* di Verona

Fig. 93.— Chiesa di Sant'Andrea in Vercelli.

(cominciata verso la metà del trecento); *Santa Marìa de' Frari* (cominciata, qual è oggi, nel 1340) e la *Chiesa dei santi Giovanni e Paolo* (compiuta nel 1390), a Venezia, di stile misto, in cui le parti archiacute appartengono al gotico decadente, che in Venezia trovò miglior fortuna che in altre parti d'Italia.

Nell'Umbria, la *Chiesa di San Francesco* d'Assisi, consacrata nel 1253, e famosa per gli affreschi di Cimabue, di Giotto, di Pietro Lorenzetti, è creduta opera di un JACOPO TEDESCO, che avrebbe importato la maniera gotica in Italia: ma i documenti parlano solo di un FILIPPO DA CAMPELLO e di un PIETRO LUPRANDI. Nel San Francesco abbiamo due chiese, l'una sovrapposta all'altra, delle quali la prima, appartenente allo stile lom-

bardo, à proporzioni maggiori della seconda, in cui signoreggia l'arco acuto.

Lo stile lombardo in somma in Italia resiste al *verticalismo*, e non sa abbandonare il tipo orizzontale, rispondente al carattere morale del popolo latino. Semplice, come si conviene alla povertà francescana, e grandiosa nella sua semplicità, la *Chiesa di San Francesco* à una sola navata di quattro arcate. Si accosta al San Francesco la *Chiesa di Santa Chiara*, pure d'Assisi, opera di Filippo di Campello. Orvieto giustamente si gloria del suo *Duomo*, opera di Lorenzo Maitani, senese (1272-1330), la cui facciata è la più bella facciata di chiese italiane, per la giusta contemperanza tra il *verticalismo* e l'*orizzontalismo*.

Il Duomo d'Orvieto (Fig. 94) ci fa sùbito pensare a quello di Siena, celebrato insieme col primo anche ne' canti popolari:

> E siete la più bella mentovata:
> più che non è di maggio rosa o fiore,
> più che non è d'Orvieto la facciata
> e di Viterbo la fonte maggiore.
> Di grazia e di beltà sei tanto piena;
> lo porti il vanto del Duomo di Siena.
> Di grazia e di beltà sei piena tanto;
> e del Duomo di Siena porti il vanto.

Tanto il Duomo di Orvieto quanto quello di Siena, posteriore, ànno la facciata tricuspidale: bella eccezione, perché tutti gli edifizii italiani archiacuti del secolo xiv finiscono con coronamento orizzontale, o inclinato alla maniera dei tetti. Maravigliosamente belli sono i particolari scultorici delle due facciate.

L'autore del Duomo di Siena? Non si conosce. I documenti ànno accertato che, cominciato nel 1229, ebbe nel 1317 un ingrandimento, fu ricostruito nel 1322 dalle fondamenta, e compìto nel 1356. Scrive il Taine di questo tempio: « L'impressione che produce, è incomparabile. C'è una ricchezza e una sincerità di invenzione sorprendente; è il più ammirabile fiore dell'arte gotica, ma d'un gotico novo, fiorito in miglior clima, tra genti cólte; più sereno, più bello; religioso e pur sano; paragonabile alle nostre cattedrali, come i poemi di Dante e del Petrarca si possono paragonare alle canzoni dei nostri trovatori ». Pisa può andar superba del suo *Camposanto*, fondato nel 1278, e compiuto nel 1283 co' disegni e l'assistenza di Giovanni Pisano. E veniamo a Firenze.

Ànno il carattere delle chiese monastiche *Santa Croce* e *Santa Marìa Novella*. È autore della prima Arnolfo di Cambio (1294), e della seconda (1278-1357) i frati domenicani Sisto e Ristoro,

a' quali è attribuita la *Chiesa di Santa Marìa sòpra Minerva*, cominciata nel 1280, unica chiesa gotica di Roma.

Un miracolo è la Cattedrale fiorentina, che à

> il nome del bel fior, ch'io sempre invoco
> e mane e sera...
>
> (*Par.*, XXII, 88-89):

Santa Marìa del Fiore (Fig. 95), la cui storia è documento prezioso per la storia de' concorsi, ed esempio imitabile, oggi pur troppo non imitato, di prudenza nello spendere il pubblico danaro in pro della patria. Nel 1294 Arnolfo di Cambio aveva dato principio a una nova chiesa sul luogo di quella già consacrata nel VII secolo a Santa Reparata. Morto Arnolfo nel 1310, fu eletto capo maestro, nel 1334, Giotto; e in questo stesso anno si benedisse la prima pietra del *Campanile*. Ma, parendo forse antiquata la maniera architettonica di Arnolfo, nel 1357, si prese la deliberazione di riedificare la Chiesa, « acciocché fosse (scrive il Villani) la più ricca e meglio ordinata che potesse essere ». Vi lavorarono, tra gli altri, Andrea Orcagna, Francesco Talenti, Giovanni di Lapo Ghini, che diedero all'edifizio un andamento orizzontale. Nel 1421 si cominciò a pensare alla cupola, coronamento d'un edifizio che è la più grandiosa testimonianza della gloria e della potenza del popolo fiorentino.

Il grandioso edifizio è inghirlandato da un ridente terrazzo, detto appunto *ghirlanda*, con transenne a traforo, e sostenuto da beccatelli trilobati: terrazzo che adorna anche il Campanile, fondato da Giotto nel 1334. La veridica istoria di questo campanile, il più bello d'Italia, ci è narrata da Antonio Pucci, nel *Centiloquio*, sotto la rubrica del 1334:

> Nell'anno a' dì diciannove di luglio,
> de la Chiesa maggiore il Campanile
> fondato fu, rompendo ogni cespuglio,
> per mastro Giotto, dipintor sottile,
> il qual condusse tanto lavorìo,
> ch'e' primi intagli fe' con bello stile.
> Nel trentasei, sì come piacque a Dio,
> Giotto morì d'età di LXX anni,
> e in quella chiesa poi si seppellìo.
> Poscia il condusse un tempo con affanni
> quel solenne maestro Andrea Pisano,
> che fe' la bella porta al San Giovanni...
> E guidòl poi Francesco di Talento,
> in fin che al tutto fu abbandonato,
> per dar prima alla Chiesa compimento.

Dunque gli architetti del Campanile furono successivamente Giotto, Andrea da Pontedera e Francesco Talenti.

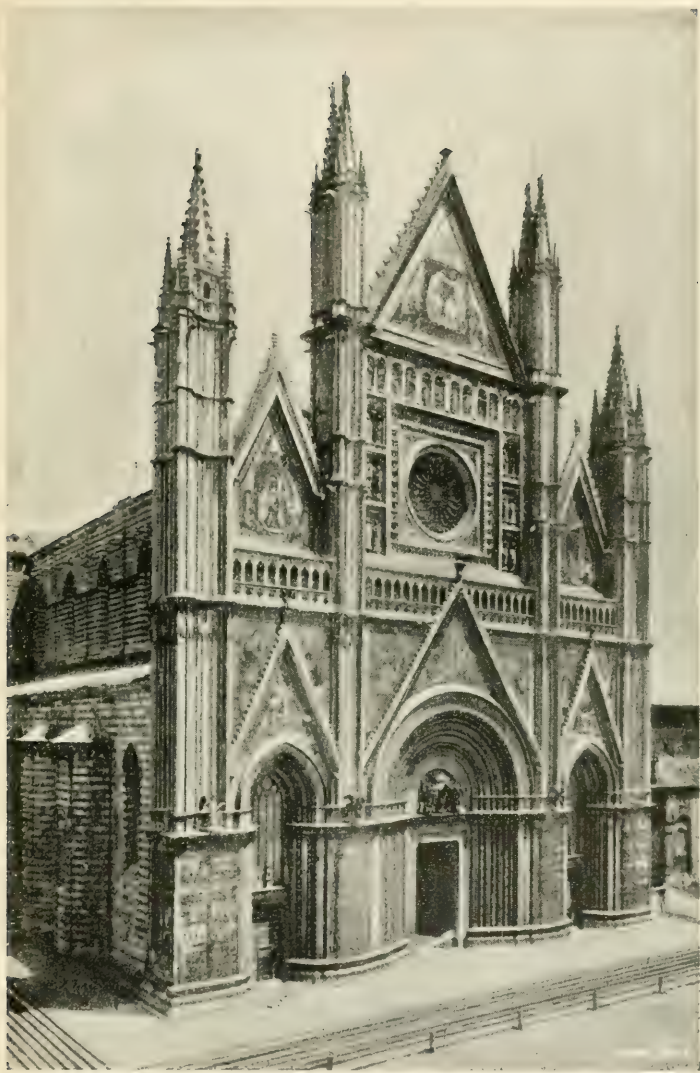



Fig. 94. — Facciata della Cattedrale di Orvieto.

Non facciamo parola delle cattedrali di Monza e di Como, del Duomo di Ferrara, delle Chiese di *Santa Marìa in Strata*, e di *San Francesco* a Pavìa, del Duomo e della Pieve di Arezzo, delle chiese di Pistoja, Pisa, Lucca: nelle quali domina, più che il gotico, lo stile lombardo. Nel Veneto, nel mezzogiorno, nella Sicilia, si fondono eclетticamente il lombardo, il bisantino-arabo, il gotico. Diciamo qualche cosa delle costruzioni profane.

Firenze ne' suoi edifizii principali sembra facesse una distinzione tra l'architettura religiosa e la civile: quest'ultima non à del gotico neppure l'arco acuto. Rammentiamo il *Bargello*, o Palazzo del Podestà, cominciato dopo il 1250, grave e maestoso; *Palazzo Vecchio* (Fig. 99), o del Popolo, o dei Priori, dato a fare nel 1299 ad ARNOLFO DI CAMBIO; la *Loggia*, detta *dell'Orgagna*, la quale non pare appartenga al bizzarro architetto, scultore, pittore e poeta ANDREA ORCAGNA, autore del celebre *Tabernacolo d'Orsanmichele* (1355-59), il più bel tabernacolo medievale toscano, e fors'anche della *Loggetta del Bigallo*. Lo stile gotico fu usato anche negli edifizii civili, soprattutto a Siena e nel Senese, dove tardi cedette il campo allo stile del Rinascimento: bellissimo è il Palazzo Comunale di Siena (1288-1309).

Bologna à la sua *Loggia de' Mercanti*, di terracotta, inalzata negli ultimi anni del XIII secolo, e il Palazzo Comunale, inalzato, vuolsi, nel 1245. Tutto di terracotta è il *Palazzo Gotico*, o Comunale (Fig. 97), di Piacenza, fondato nel 1282. Il *Palazzo della Ragione* a Padova è formato da una sala immensa, la più vasta d'Italia. Ma nessun palazzo può gareggiare col *Palazzo Ducale* di Venezia, attribuito a FILIPPO CALENDARIO.

« È tutta una ricchezza di vegetazione marmorea (scrive il Molmenti), una decorazione stranamente fantastica, un'opera sociale, non individuale. Gli artefici scendevano innominati nella gran calma del sepolcro, e si succedevano, lasciando le sèste e lo scalpello, santa eredità, ad altri artefici, non curando se il loro nome andasse perduto ». A questo palazzo, che guarda maestoso l'Adriatico, sorreggendo la sua mole grandiosa a un tempo e leggiadra su colonnette di marmo agili e gagliarde, fanno degno corteo i palazzi Pisani, Foscari, Bembo, Contarini, Cicogna, Cavalli, Giustinian e la *Ca' d'oro*, cominciata nel 1421: dei quali tutti si fa qui menzione, insieme col *Palazzo Ducale*, ch'è l'opera dei secoli XIV e XV, perché in essi la genialità veneziana bellamente si sposa all'agilità dell'architettura gotica e alla fantasiosa leggiadrìa moresca. Gotico in gran parte è pure il Palazzo Comunale di Udine.

Nominiamo soltanto il *Broletto*, o *Arengario*, di Monza (XII se-

Fig. 95. — Interno della Cattedrale di Firenze.

colo); quello di Brescia, fondato nel 1187; di Como (XII secolo); di Milano (XIII secolo); il *Palazzo de' Giureconsulti*, a Cremona, della fine del secolo XIII; il Castello di Ferrara, splendida corte degli Estensi, e il *Palazzo della Ragione* (secolo XIII), della stessa città.

Nel feudale Piemonte lo stile gotico trionfa in tutto il secolo XV: di che sono prova non pochi castelli. Ma i castelli più famosi, oltre quello di Ferrara, sono *Castel Nuovo* a Napoli, il Castello di Pavìa (secolo XIV), inalzato da Galeazzo II, e il Castello Sforzesco a Milano, cominciato nel 1368, riedificato nel 1450 per opera di parecchi artisti, tra cui ANTONIO AVERULINO, detto il FILARETE.

VII.

La rinascita della scultura.

Presso i popoli celto-germani la scultura rinacque sacra, nel secolo XIII, con una miriade di santi, di sante, di màrtiri, di re, divina commedia della plastica, come il Lübke l'à chiamata, che inghirlanda le porte delle cattedrali archiacute, s'annicchia ne' tabernacoli, s'inerpica su le aguglie, per conversare col cielo. Figure soavemente compunte, e talora graziose, lontane dalla tetraggine bisantina, anzi sorridenti, sia pure di gioje ultramontane, quali se ne veggono a Reims, a Strasburgo, a Parigi.

Ma da noi, nella civiltà neoromana comanale, l'arte rinasceva classica, pagana, o più veramente umana. Alla testa del risorgimento sta NICCOLA PISANO, nato tra il 1205 e il 1207, vissuto fino al 1278: la cui opera è più tosto imitazione dell'antico che del vero. La prima sua opera datata è il pulpito del Battistero di Pisa (1260), nel quale alcune figure sono copiate da modelli antichi. Per esempio, nel bassorilievo dell'*Adorazione*, Marìa e Anna sono due figure del sarcofago di Fedra del Camposanto di Pisa; onde scrisse il Carducci:

> . . . . e tra la litanìa,
> che invoca e prega, in umiltà divina,
> dalla gloria di Fedra esce Marìa.

Il bassorilievo del *Giudizio universale* è il suo capolavoro. Oltre il pulpito del Battistero di Pisa (Fig. 98), sono dovuti a lui il pulpito del Duomo di Siena, parte dell'*Arca di S. Domenico* a Bologna e della Fontana di Perugia.

Veramente a GIOVANNI PISANO, figlio di Niccola, il Vasari at-

Fig. 96. — Palazzo Vecchio di Firenze.

tribuisce l'intera opera decorativa della Fontana di Perugia, compiuta dal 1278 al 1280; ma è certo che vi lavorarono anche Niccola e ARNOLFO DI CAMBIO. Giovanni, architetto e scultore, precursore che fu di Donatello, levò alto grido di sé dopo la morte del padre. A lui Pisa deve il suo bel Camposanto, architettato nel 1278, e il gruppo sopra la porta orientale del Battistero: *La Vergine e il Bambino*. Ma Giovanni afferma la piena maturità del suo genio in due pulpiti: quello di *Sant'Andrea* a Pistoja (1298-1301), nel quale sono indimenticabili la *Natività*, la *Strage degli Innocenti*, le *Sibille* e i *Profeti*, e quello del Duomo di Pisa (1303-1311), di cui disgraziatamente non restano che i pezzi, nel civico Museo. Sembra al Supino che, pur facendo suo pro della maniera del genitore, Giovanni vi aggiunga il desiderio di maggior movimento e di nova vita, che, per la debole preparazione sua e de' suoi tèmpi, spesso non sa rendere o rende con esagerata violenza. Perciò egli non piacque a' critici accademici: per esempio, al Cicognara.

Uno de' più cari allievi di Niccola Pisano fu FRA' GUGLIELMO D'AGNOLO, che diresse, forse, i lavori della Cattedrale di Cagliari, e vi scolpì le statue e le scene iconografiche del pulpito.

Con Giovanni Pisano morì, si può dire, la gloria della scola pisana, alla quale successero la scola, meno gloriosa, di Siena e quella, più gloriosa, di Firenze. Dei senesi rammenteremo TITO DI CAMAINO, scultore e architetto, che lavorò monumenti sepolcrali a Pisa, a Firenze, a Napoli, dove morì nel 1339, e dove divise con Giotto e Simone Martini l'onore di far conoscere l'arte toscana; CELLINO DI NESE (vivente nel 1337), che scolpì in Pistoja il sepolcro del famoso giureconsulto e poeta Cino; AGOSTINO DI GIOVANNI e AGNOLO DI VENTURA, che intorno al 1330 fecero il monumento del vescovo Guido Tarlati d'Arezzo.

La scola pisana produsse ancora ANDREA DI NINO DA PONTEDERA (1270-1386), detto ANDREA PISANO, che associò alla maniera de' Pisani la maniera giottesca, segnando il passaggio alla scola fiorentina. Il suo capolavoro è la porta di bronzo, decretata nel 1329, posta nel lato meridionale del Battistero fiorentino: opera gentilissima. A lui si attribuisce gran parte dei bassorilievi del Duomo di Orvieto e del Campanile di Santa Maria del Fiore. Senonché de' primi il Nardini Despotti crede autore lo stesso architetto della Chiesa, il senese LORENZO MAITANI; de' secondi, se dobbiamo credere ai *Commentarii* del Ghiberti, GIOTTO diede il disegno, e alcuni ne scolpì. Questo ciclo scultorico del Campanile è importante, non che per la storia dell'arte, per la storia del pensiero umano. Vi è rappresentata la vita dell'umanità, le

conquiste della civiltà e della ragione; la pastorizia, le arti fabbrili, l'astronomìa, l'architettura, il cavallo, il telajo, l'aratro, la nave, e ricordi mitici, e Fidia e Apelle, e Platone, e Aristotile, e Tolomeo, e Donato, e le virtù cardinali, e i sacramenti, meno uno, quello della penitenza!

Andrea ebbe due figli scultori: Nino e Tommaso. Di Nino (m. 1368) si conserva in Santa Marìa Novella una statuetta, posata sopra un sarcofago. Il Vasari loda due sue madonne, una che allatta il bambino Gesù, un'altra che gli porge una rosa

Fig. 97. — Palazzo comunale di Piacenza.

(notisi come la Vergine comincia a umanarsi) con maniera tanto bella, « che si può dire che Nino cominciasse veramente a cavare la durezza da' sassi e ridurgli alla vivezza delle carni, lustrandogli con un pulimento grandissimo ».

Il più illustre rappresentante della scola fiorentina è Andrea Orcagna, che abbiamo già ricordato tra gli architetti, e di cui dovremo parlare come del più grande pittore del secolo xiv, dopo Giotto. L'Orcagna è più giottesco di Andrea Pisano: lo si potrebbe chiamare il Giotto della scultura. Il suo capolavoro è il *Tabernacolo di Orsanmichele* (Fig. 99), a Firenze (1339), il più

suntuoso del medio evo. Grazia e vigore, non disgiunto dallo studio del vero, sono i caratteri dell'Orcagna, che seppe nelle teste significare il dolore, la pietà, la fierezza, come nessun altro prima di lui. In uno de' bassorilievi del paliotto, lo *Sposalizio*, la Vergine è veramente *umile ed alta più che creatura.*

In Santa Marìa del Fiore lavorarono, tra gli altri, un tedesco, Piero di Giovanni, che viveva ancora nel 1402, e un aretino, Nicolò di Piero Lamberti, le cui opere, vigorosamente naturalistiche, fanno quasi pensare a Donatello.

Milano conserva non poche sculture del secolo XIII, dovute ai maestri *campionesi.* Ma dalla seconda metà del secolo XIV, la scultura milanese rinnovasi al contatto della pisana, specialmente per opera di Giovanni Balducci, detto Balduccio da Pisa, che vi scolpì la ricca *Arca di S. Pietro Martire* per la Chiesa di Sant'Eustorgio: il che forse nocque al naturale svolgimento dell'arte lombarda, se è vero quanto notò il Chirtani, che « la fluidità, la morbidezza, l'idealismo toscano del Balducci impedirono per qualche tempo lo spontaneo manifestarsi del sentimento lombardo, più veristico, più maschio, più massiccio ».

Tra le opere della scola di Balduccio dobbiamo rammentare uno dei più ricchi monumenti marmorei del XIV secolo: l'*Arca di Sant'Agostino* nel Duomo di Pavìa, contenente non meno di cinquanta bassorilievi e di novantacinque statue: opera dovuta, secondo il Melani, a Bonino Fusina da Campione (m. 1397), che è autore anche del magnifico monumento a Cansignorio della Scala a Verona.

A Venezia lavorarono architetti e scultori locali, che esercitarono notevole azione su l'arte del XIV e XV secolo. Si rammentano specialmente due famiglie: quella dei Dalle Masegne (soprannome? Dal Macigno?), della quale due fratelli, Jacobello e Pier Paolo, lavorarono, verso la fine del Trecento, con onore a Venezia e a Bologna; e quella dei Bon, o Buono, due della quale, Giovanni padre (vivo nel 1442) e Bartolomeo figlio (vivo nel 1464), lavorarono anche nella *Ca' d'oro.*

Questi e Giorgio Orsini da Sebenico, detto il Dalmatico (m. 1475), che fu un geniale imitatore della loro arte in Ancona, sono artisti di transizione tra l'arte gotica e quella del Rinascimento.

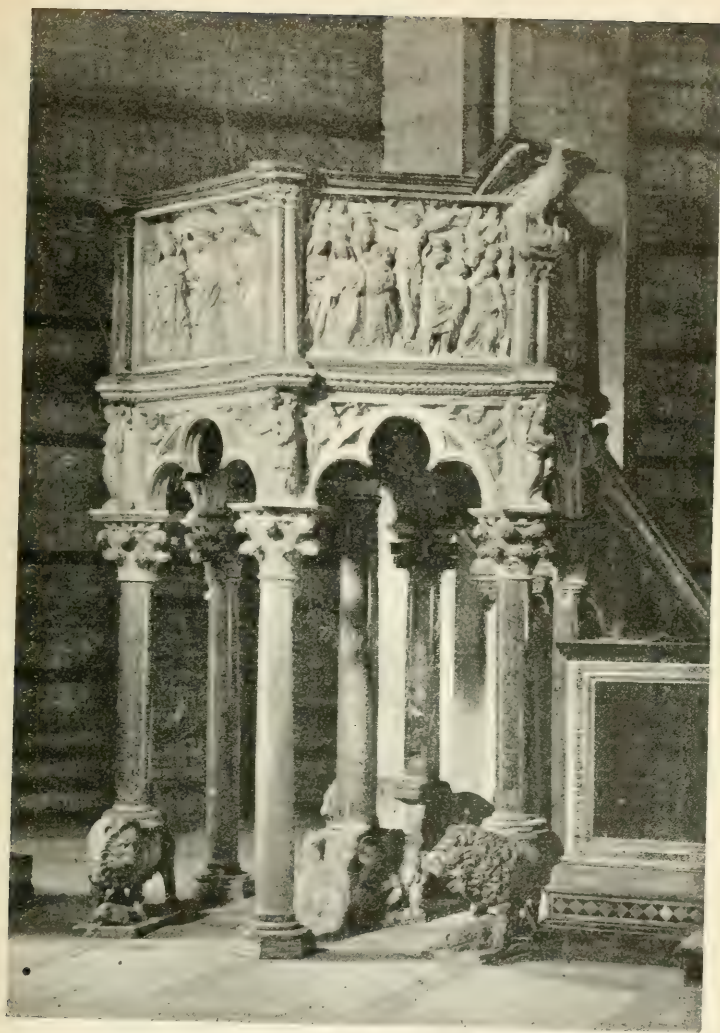



Fig. 98. — Pulpito del Battistero di Pisa.

VIII.

La rinascita della pittura. — Le arti industriali.

La pittura in Italia e altrove (ma oltralpi è anonima), e specialmente in Toscana, rinasce laica, indipendente, cittadina, tutta vivente della gloria di quelle animose repubblichette di mercanti e d'operaj. Oramai nelle chiese è penetrata la luce, e la chiesa è divenuta « sede dei parlamenti, archivio del diritto pubblico interno ed esterno, cattedra dei letterati e dei dottori » (Massarani). La pittura risorge naturalistica : già in su i primordii del sec. XIII i magistrati di giustizia commettono a valenti pittori i ritratti dei malfattori per esporli a facilitare l'arresto dei contumaci : inaugurano insomma quel sistema d'*identificazione*, che le odierne questure ànno adottato con le fotografie.

Pisa col suo GIUNTA, Siena col suo GUIDO, Lucca con BERLINGHIERI, lombardo, Arezzo con MARGARITONE, pittore, scultore e architetto, Pistoja con MANFREDINO preparano il risorgimento. Cosicché, « quando venne al mondo Cimabue (come scrive il Milanesi), già in molte parti d'Italia era sórta una maniera di pittura, dove il tipo greco incominciava ad esser cacciato via da nuove fattezze, le quali a grado a grado, con la scòrta del vero migliorandosi, ben presto dettero alla pittura un aspetto tutto nuovo e un carattere nazionale ». Primo il Lanzi confutò egregiamente il Vasari, che a Cimabue dà lode di aver *poco meno che risuscitata la pittura.*

Di Cimabue (1240? 1302?) poco si sa. Fiero come il secolo in cui visse, riescì a felicemente ritrarre le teste degli uomini di carattere e dei vecchi. È certo sua la tavola della Madonna (Fig. 100) nella Cappella de' Rucellai a Santa Marìa Novella : della quale i Fiorentini furono così lieti (se dobbiamo credere a una graziosa storiella, assai significativa, come quella che dimostra come l'arte nova s'inviscerasse nei bisogni e nelle aspirazioni del popolo), che ribattezzarono col nome dell'allegrezza (*Borgo Allegri*) la via abitata dal pittore. Lo stile di questa Madonna è bisantineggiante : ma vi si vede lo sforzo di rendere i sentimenti dell'anima. Come affreschista, Cimabue lavorò nella Chiesa di San Francesco in Assisi ; come pittore musivo, nell'abside del Duomo di Pisa.

De' suoi contemporanei si rammentano ANDREA TAFI e GADDO

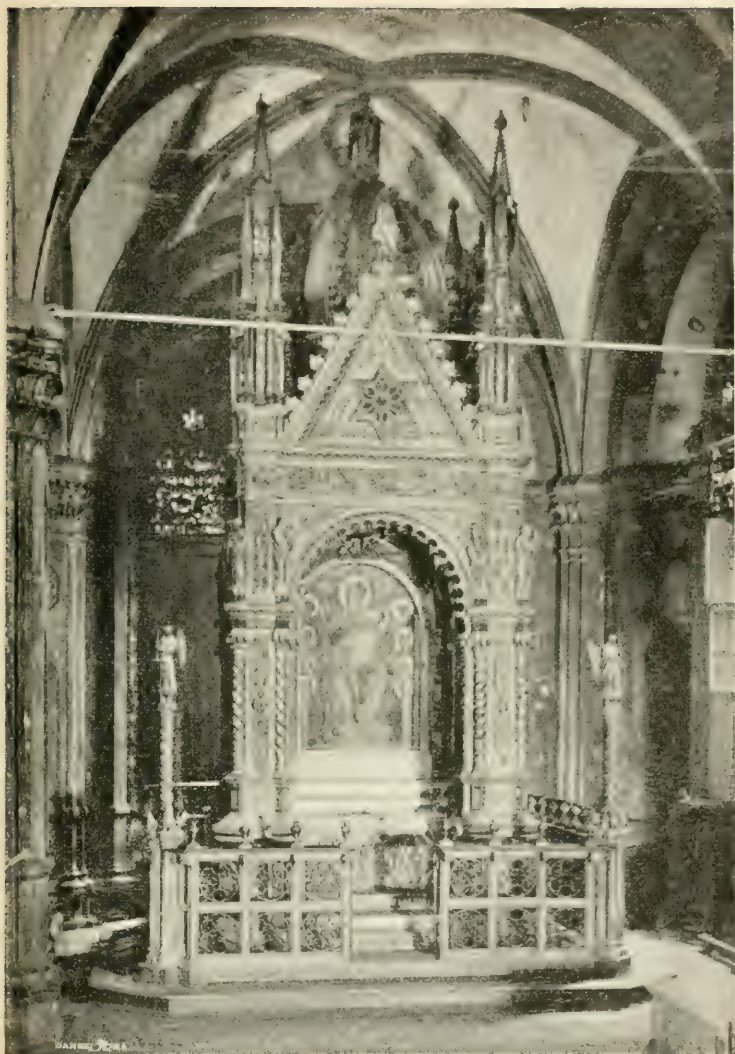



Fig. 99. — Tabernacolo nella Chiesa di Orsanmichele (Firenze).

GADDI, autore dell'*Incoronazione della Vergine* nella lunetta interna della porta centrale del Duomo di Firenze. Ed eccoci a Giotto, salutato unanimemente, non senza qualche esagerazione. il Dante della pittura.

Di GIOTTO DI BONDONE (1266-1337), nato a Firenze d'umile gente, pittore, architetto, scultore e poeta, non conosciamo le prime opere; sì gli affreschi, da lui cominciati a vent'anni, della Chiesa di S. Francesco in Assisi, dove aveva già dipinto il suo maestro Cimabue, la cui influenza, per altro, sul discepolo dovette essere assai scarsa. Più efficace forse fu per Giotto l'esempio di Giovanni Pisano: ma il Vasari lo chiama *discepolo della natura e non d'altri*. Dipingendo le storie della vita di s. Francesco, Giotto iniziò quella pittura ciclica monumentale, che fu poi insuperabilmente coltivata da Masaccio, dal Mantegna, da Michelangelo, da Raffaello. Da Assisi passò, forse, a Roma, dove resta di lui, tra l'altro, il musaico della *Navicella di S. Pietro* nel portico del Vaticano, e un affresco, rappresentante Bonifacio VIII, nella Basilica Lateranense.

Tornò a Firenze dopo il 1300; s'attribuiscono a lui le pitture della Cappella del Podestà, tra cui il ritratto di Dante, il quale, secondo il Milanesi e il Passerini, non appartiene certamente a Giotto. A Padova diede splendida prova del suo valore nella Cappella delli Scrovegni, ove dipinse non meno di trentotto storie della Vergine e di Cristo e non poche allegorìe, e forse anche nella Sala della Ragione, le cui pitture, eseguite, pare, su soggetti fornitigli da Dante, furono consunte da un incendio, nel 1420. Tornato a Firenze, molto dipinse in Santa Croce (Fig. 101): tra l'altro, la *Morte di S. Francesco*, nella Cappella Bardi, che è un capolavoro, e il ritratto dell'amico suo (Fig. 102), Dante. Fra il 32 e 'l 33 dimorò a Napoli, ma non si sa quali opere a lui appartengano. Si fermò a Ravenna, a Gaeta, a Roma, a Rimini; tornò a Firenze per dar mano al Campanile (1334), e due anni dopo morì. Come ogni autentico genio, Giotto fu straordinariamente fecondo. Grandissimo nell'affresco, valse meno nelle tavole; ché aveva bisogno di vaste superfici per dar forma e vita alle vaste concezioni del suo genio. Come Giovanni Pisano, egli seppe allo studio dell'antico unire quello del vero; epperò fu unanimemente salutato il rinnovatore della pittura italiana. Dante disse di lui che aveva oscurato la gloria di Cimabue.

Il Petrarca, che per testamento lasciò al signore Francesco da Carrara una tavola di Giotto, una Vergine, una cosa preziosa, scrive nella XVII epistola del quinto libro delle *Familiari*: « Atque... duos ego novi pictores egregios, nec formosos, Ioctum.

Fig. 100. — La Madonna di Cimabue (S. M. Novella, Firenze).

florentinum civem, cujus inter modernos fama ingens est, et Simonem Senensem ».

Di Giotto scrive il Boccaccio (*Decameron*, VI, 5) che « ebbe uno ingegno di tanta eccellenzia, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose et operatrice, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile anzi piuttosto dessa paresse... E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a dilettar gli occhi degli ignoranti che a compiacere all'intelletto de' savii dipignendo, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote; e tanto più, quanto con maggiore umiltà, maestro degli altri in ciò vivendo, quella acquistò, sempre rifiutando d'essere chiamato maestro ».

Il Poliziano, in certi distici, sotto l'effigie scolpita da Benedetto da Majano che Lorenzo il Magnifico fe' porre in Santa Marìa del Fiore:

Ille ego sum per quem pictura estincta revixit.

Di Giotto il Ghiberti: « Arrecò l'arte naturale e la gentilezza con essa, non uscendo da le misure ».

Il Vasari lo loda « che il disegno, del quale poco o niuna conoscenza avevano gli uomini di que' tèmpi, mediante lui ritornasse del tutto in vita »; e dice che non solo pareggiò ben presto il maestro, « ma divenne così buono imitatore della natura, che sbandì affatto quella goffa maniera greca, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura, introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive... ».

Con tutto ciò, pare a noi grande esagerazione paragonare, come si fa sempre, Giotto e Dante.

Certo non mancano plausibili ragioni di confronto. Furono amici: Giotto effigiò Dante, che gli diede, forse, soggetti da rappresentare, e ne ricordò con onore il nome nel poema. Felici tèmpi in cui le arti si davano la mano, e gli artisti gareggiavano nell'ajutarsi e onorarsi a vicenda! Ma, venendo a' caratteri ìntimi della loro arte, tutti e due onorarono il cielo, studiando la terra: sostituirono all'ascetismo il cristianesimo operoso e civile, alla leggenda la storia, ai fantasmi la vita; tutti e due d'una suprema semplicità, eppure in quella profondi. In tutti e due risorge il sentimento della natura: persino in fondo all'Inferno Dante rivede tutti i paesi visitati, e maravigliosamente li descrive; e Giotto crea il fondo di paese, « che fu cosa nuova in quei tèmpi » (Vasari). Ma si veda un po': c'è in Giotto una mirabile varietà

Fig. 101. — La morte di San Francesco di Giotto (Chiesa di Santa Croce, Firenze).

di attitudini; ma dov'è l'universalità della mente di Dante? La fantasìa di Giotto è ingenua e tranquilla; tempestosa, profonda, infernale e divina quella di Dante. E Dante, *intero al fare e al dire*, come si può paragonare con questo valente pittore, amico, se dobbiam credere al Boccaccio e al Sacchetti, della piacevole vita e dei motti arguti, il quale, se fu il più grande pittore dell'idea francescana, come Dante ne fu il più grande poeta, scrisse poi una canzone, l'unica sua che ci resti, contro la povertà?

Dante stesso mette le cose a posto nel luogo al quale abbiamo accennato (*Purg.*, XI, 94-99):

Credette Cimabue nella pintura
  tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,
  sì che la fama di colui oscura.
Così ha tolto l'uno all'altro Guido
  la gloria della lingua; e forse è nato
  chi l'uno e l'altro caccerà di nido.

Dante paragona Cimabue e Guido Guinizelli, iniziatori del *dolce stil novo*, l'uno della pittura, l'altro della poesìa; e Giotto e Guido Cavalcanti, di quello stile perfezionatori. Quanto a lui, Dante, egli caccerà di nido i due Guidi: talché a lui può esser paragonato solo un artista che abbia cacciato di nido e Cimabue e Giotto. Ora, a cominciar da Masaccio, molti ànno superato Giotto. Ma chi à ancora superato Dante? Il suo vóto (*Par.*, I, 34-36):

Poca favilla gran fiamma seconda:
  forse diretro a me con miglior voci
  si pregherà, perché Cirra risponda,

non è stato, pur troppo, esaudito.

Non paja un fuor di luogo questo accenno alla gloria di Dante. Anche in una storia dell'arte DANTE deve trovar posto. Amico di artisti, e loro celebratore, disegnatore egli stesso in sua giovinezza, come narra nella *Vita nova*, di figure d'angelo, esercitò su le menti degli artisti efficacia immensa per la evidenza plastica del suo stile: da Giotto e dall'Orcagna al Botticelli, al Signorelli, a Michelangelo. Il quale, unico forse, fra gli artisti, gli può essere senza esagerazione paragonato.

Le relazioni delle lettere con l'arte si possono studiare in un altro contemporaneo di Giotto e di Dante: FRANCESCO DA BARBERINO, che scrisse due opere, *Reggimento e costumi di donna*, e *Documenti d'amore*, per rinfrescare le mode della tramontante vita cavalleresca d'Italia e di Provenza e dare a un tempo saggi consigli di vita pratica e borghese. Ora tutti e due i libri presentavano il pensiero dell'autore significato in disegni allegorici

vagamente alluminati, de' quali messer Francesco si compiaceva più che delle rime, facendoli anche riprodurre in pubblico negli affreschi delle chiese e de' palazzi: « epperò (scrive Albino Zenatti) nelle storie dell'arte italiana spiace di non vederlo ricordato accanto a Giotto, di cui fu a un tempo ammiratore e inspiratore, e accanto a Simone Martini e ad Ambrogio Lorenzetti,

Fig. 102. — Giotto, Ritratto di Dante (Firenze).

fra coloro che della pittura e della poesìa, unite insieme e illustrantisi a vicenda, si giovarono per ricordare ai podestà, ai giudici e agli altri pubblici uffiziali i loro doveri, per correggere e migliorare i costumi e per digrossare la gente ».

Dei disegni del Barberino ci pervennero solo quelli dei *Documenti d'amore*, custoditi nella Barberiniana di Roma, studiati

dallo Zenatti. Genialissima invenzione è il *Trionfo d'Amore*, che ci fa pensare a quelli ahi! troppo brevi dì del Dugento, quando l'Italia era *tutta un maggio*, e il *Trionfo d'Amore*

> . . . . già tra le case merlate
> in su le piazze liete di candidi
> marmi, di fiori, di sole.

Diciamo qualche cosa degli scolari immediati di Giotto, i quali, in verità, non fecero progredire l'arte. Dice Leonardo: « Dopo questo (Giotto) l'arte ricade, perché tutti imitavano le fatte pitture, e così di secolo in secolo andò declinando, insino a tanto che Tomaso fiorentino, scognominato Masaccio, mostrò con opra perfetta come quegli che pigliavano per autore altro che la natura, maestra dei maestri, s'affaticavano invano ».

TADDEO GADDI, fiorentino (1300-1366), il Giulio Romano di Giotto, si fece onore nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Marìa Novella, dove dipinse l'*Allegorìa della Chiesa trionfante*, di fronte alla quale un altro pittore fece l'*Allegorìa della Chiesa militante;* e nel refettorio di Santa Croce col *Cenacolo*. Ebbe due figlioli pittori, AGNOLO e GIOVANNI, e uno scolaro, CENNINO CENNINI, che fioriva nel 1396, più che per le sue pitture famoso per un trattato, *Il libro dell'arte*. Rammenteremo anche GIOVANNI DA MILANO; GIOTTO DI MAESTRO STEFANO, detto GIOTTINO; PUCCIO CAPANNA, fiorentino; GHERARDO STARNINA, il quale, partitosi da Firenze (1378) per la sollevazione dei Ciompi, andò in Ispagna, ove si fece onore con non pochi lavori, e, tornato in patria, le diede opere, oggi quasi interamente perdute; BUFFALMACCO, fecondissimo d'opere e di burle, « massimamente praticando in bottega di Maso del Saggio, che era un ridotto di cittadini e di quanti piacevoli uomini aveva a Firenze e burlevoli » (Vasari), delle cui piacevolezze, e di quelle del suo compagno BRUNO, ci ànno lasciato memoria il Boccaccio (*Decameron*, VIII, 3, 6, 9, IX, 3) e il Sacchetti.

Il più universale artista del Trecento, dopo Giotto, è ANDREA ORCAGNA (1308?-68): tantoché, venendo a parlare di lui, il Vasari comincia così: « Rade volte un ingegnoso è eccellente in una cosa, che non possa agevolmente apprendere alcun'altra, e massimamente di quelle che sono alla prima sua professione somiglianti, e quasi procedenti da un medesimo fonte, come fece l'Orcagna fiorentino, il quale fu pittore, scultore, architetto e poeta. » Usò scrivere nelle sue pitture: — Fece Andrea scultore, — e nelle sculture: — Fece Andrea pittore, — « volendo che la pittura si sapesse nella scultura, e la scultura nella pittura. » Abbiamo par-

lato di lui architetto e scultore. Fu anche poeta, e à un posto onorevole tra i burleschi del Trecento, specialmente per quel suo sonetto, nel quale, dopo aver accennato alle rappresentazioni d'Amore nei poeti antichi, dice:

Ma come tutti quanti abbino errato,
mostrar lo intende l'Orgagna pittore,

concludendo:

l'amore è un trastullo;
non è composto di legno né d'osso;
e a molta gente fa rompere il dosso.

Di lui e di Taddeo Gaddi parla il Sacchetti nella sua centotrentesima novella.

Ma l'Orcagna fu soprattutto pittore: l'*Orgagna pittore*. Disgraziatamente ci restano di lui poche opere. Nella Cappella Strozzi in Santa Marìa Novella dipinse l'*Inferno* e il *Paradiso*, quali, se dobbiamo credere al Vasari. furono descritti da Dante. Di manifesta inspirazione dantesca è anche il *Giudizio universale* del Camposanto di Pisa (Fig. 103), della quale opera è da lèggere la bellissima descrizione che ne fa il Vasari, e un altro *Giudizio universale*, quasi simile, in Santa Croce, a Firenze, opere dal Vasari attribuite all'Orcagna. Ma il *Giudizio* di Pisa è da taluni attribuito ad Ambrogio e Pietro Lorenzetti, senesi; il Supino lo attribuisce ad artisti pisani, soprattutto a Francesco Traini, autore del *San Domenico* e del *San Tommaso* della Chiesa di Santa Caterina a Pisa. E un altro notevole pittore del Camposanto sarebbe Spinello Aretino, forte giottesco, colorista vivace. Questo terribile *Giudizio universale* è l'ultima parola dell'arte del medio evo.

La scola più famosa dopo la fiorentina è la senese, tendente più alla bellezza ideale e alla grazia che al naturalismo e alla forza. Guido Senese, il Cimabue della scola, fu vinto da Duccio di Boninsegna (1289-1339), il Giotto della scola; per la cui Madonna è ripetuta la storiella di Borgo Allegri.

Simone di Martino o Martini (1285?-1344) è autore d'un mirabile affresco (*Madonna con Santi*) della Sala del Consiglio del Palazzo Pubblico di Siena. È detto dal Vasari *Memmi*, per errore, perché il suo nome si trova spesso associato a quello del cognato Lippo di Memmo. In lui è notevole l'amor dell'antico, inspiratogli in Avignone dall'amico Petrarca, che gli diresse due sonetti per aver egli ritratta Laura divinamente:

Per mirar Policleto a prova fiso.....,
Quando giunse a Simon l'alto concetto.....

« E in vero (dice il Vasari) questi sonetti e l'averne fatto menzione in una delle sue lettere familiari nel V libro, che comincia: *Non sum nescius* (ep. XVII), hanno dato più fama alla povera vita di maestro Simone, che non hanno fatto, né faranno mai tutte l'opere sue.....». A ogni modo egli fu soprattutto eccellente nel ritrarre dal vero, tantoché, secondo il Vasari, Pandolfo Malatesta lo mandò ad Avignone a ritrarre Francesco Petrarca, a richiesta del quale fece poi il ritratto di madonna Laura.

Dei due fratelli Lorenzetti, Pietro (m. 1350) è mistico, Ambrogio (m. circa il 1338) ama le grandi composizioni storiche e morali; come si vede nei dipinti per la facciata del Palazzo Pubblico di Siena (1330), raffiguranti episodii della storia di Roma, e soprattutto negli affreschi della sala del Consiglio dello stesso palazzo (1337-9), rappresentanti la *Maestà del Comune di Siena*, l'*Ottimo Governo* e il *Mal Governo*. L'*Ottimo Governo* è concezione dantesca. L'Ottimo Governo è circondato dalle virtù civili, la Giustizia, la Temperanza, la Magnanimità, la Prudenza, la Fortezza, la Pace, la Sapienza, la Concordia. In alto, le virtù teologali, assai piccole, fanno una ben magra figura! Così questi pittori auspicavano le vittorie della sapienza pratica e della ragione. La Pace, indimenticabile, è una vera Venere civile, quale la intesero i Latini e, tra i nostri filosofi, il Vico. Ambrogio Lorenzetti è uno storico filosofo, un poeta civile del pennello.

Nel secolo XV la scola senese si confonde con la mistica scola umbro-marchigiana: mentre la fiorentina, continuando, epperò superando, la tradizione giottesca, dà Masaccio e i riformatori. Masaccio è figlio di Giotto e dell'Orcagna, come Donatello di Giovanni Pisano.

Non grande fu nel secolo XIV l'influsso giottesco nell'Umbria e nelle Marche, dove fioriva una scòla di miniatori, che riconosceva suo fondatore Oderisi da Gubbio, immortalato da Dante (*Purgatorio*, XI, 79-87):

> O, dissi lui, non se' tu Oderisi,
> l'onor d'Agubbio e l'onor di quell'arte,
> che *alluminare* è chiamata in Parisi?
> Frate, diss'egli, più ridon le carte
> che pennelleggia Franco Bolognese:
> l'onore è tutto or suo, e mio in parte.
> Ben non sare' io stato sì cortese,
> mentre ch'io vissi, per lo gran disìo
> dell'eccellenza, ove mio core intese.

Maggiore assai fu l'influsso giottesco nell'Italia settentrionale, dove, se Venezia restò fedele alle tradizioni bisantine, Padova e Verona, patria di Altichiero da Zevio e Jacopo d'Avanzo, fu-

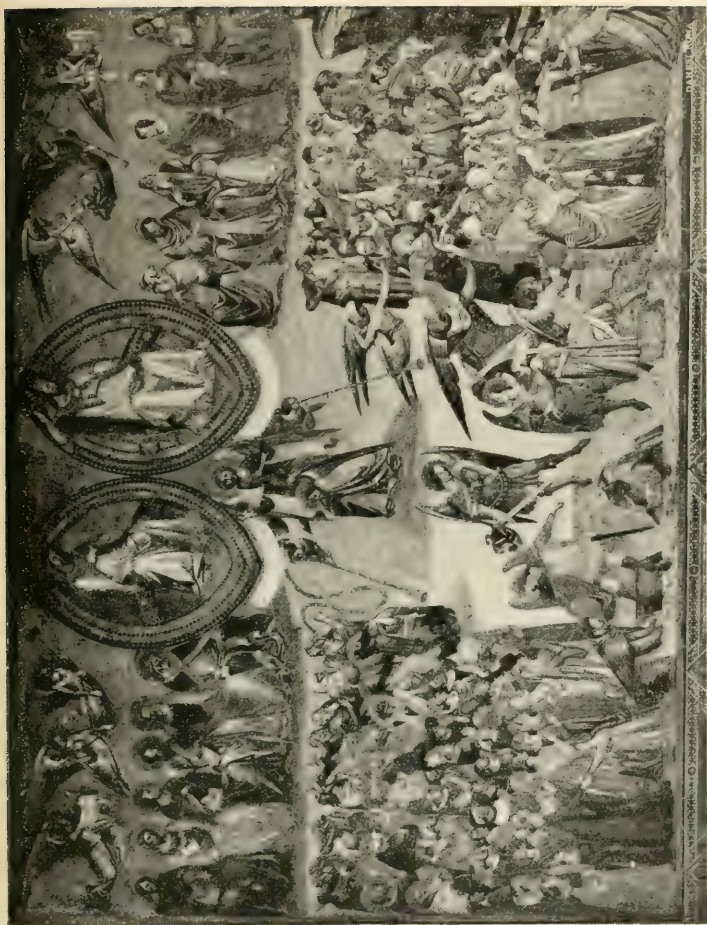



Fig. 103. — Andrea Orcagna, Il Giudizio Universale (Camposanto di Pisa).

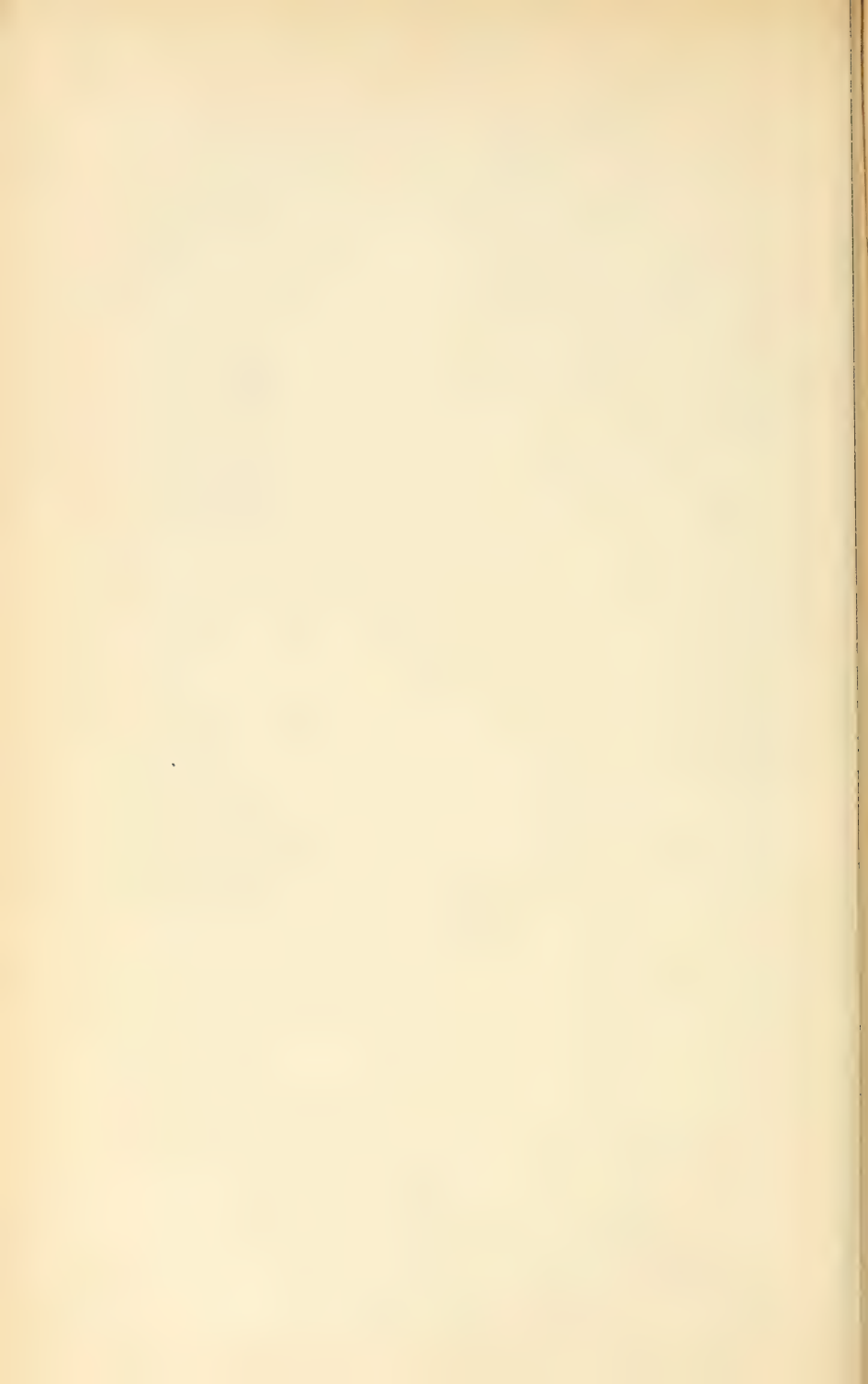
rono fedeli allo spirito giottesco. Questi due pittori sono autori del ciclo della *Cappella di San Giorgio* (1337), a Padova, che, a giudizio del Melani, dopo i cicli di Giotto e le pitture dell'Orcagna, è il più riguardevole monumento pittorico del secolo XIV.

Un posto a parte merita il pittore romano PIETRO CAVALLINI, il quale, come accertano recenti ricerche, fu con Cimabue e con altri artisti romani ad Assisi, per lavorarvi alla decorazione di San Francesco. A Santa Marìa in Trastevere, in un musaico del 1290, il Cavallini apparisce il primo novatore dell'arte italiana a Roma. A questo musaico si connette il grande affresco di Santa Cecilia in Trastevere. Da non trascurare anche l'affresco del semicatino dell'abside di San Giorgio in Velabro, opera certa del Cavallini, il quale lavorò anche, a cominciare dal 1308, a Napoli. Avendo molto probabilmente conosciuto Giotto, quando questi, nel 1298, si recò a Roma, l'arte sua è una specie di anello di congiunzione tra la cosmatesca e la giottesca.

Il Vasari, se bene ne faccia un discepolo di Giotto, dice del Cavallini che « fu il primo che dopo lui illuminasse quest'arte »; e ne fa questa etopeja: « Fu non pure buon cristiano, ma divotissimo e amicissimo de' poveri..... E si diede finalmente nell'ultima sua vecchiezza con tanto spirito alla religione, menando vita esemplare, che fu quasi tenuto santo. » La santità d'un pittore è fatto così raro, che metteva proprio conto farne speciale ricordo.

Tanto per dir qualche cosa delle industrie artistiche, la decorazione gotica si può studiare nelli intagli, negl'intarsii di legno a guisa di musaici, nei pavimenti, negli scanni da coro (Duomo di Siena, *Chiesa de' Frari* a Venezia), nei leggìi (Duomo d'Orvieto), nei tessuti de' conventi, nei ricami, negli smalti e nella pittura su vetro (*San Francesco d'Assisi*). Le ampie finestre gotiche sembrano fatte apposta per la pittura vetraria, che tempera la luce e dà alla chiesa una mistica penombra. Dopo il secolo XIV, la pittura vetraria cominciò a scadere.

VI.

L'ARTE DEL QUATTROCENTO

III.

L'ARTE DEL QUATTROCENTO

I.

Il Quattrocento nella vita e nell'arte.

Si suole far seguire all'arte cosiddetta medievale l'arte del Rinascimento, o, come disse il Vasari, della Rinascita, vale a dire dei secoli XV e XVI. Ma noi abbiamo già mostrato che l'arte rinasce, col rinascer della civiltà latina, nei secoli XIII e XIV, con Arnolfo, Giotto, Giovanni Pisano. Nel XV è dunque già rinata: anzi, è adulta. Sembra che i semi della civiltà neolatina dei Comuni, alla quale abbiamo accennato nel libro precedente, fruttificassero tutti nel secolo XV, in frutti di benessere e di bellezza. Mai l'Italia avea goduto più prospero, libero e tranquillo stato. « Perché manifesto è (dice il Guicciardini nel principio della sua storia) che (da poi che l'Imperio romano, disordinato principalmente per la mutazione degli antichi costumi, cominciò, già sono più di mill'anni, di quella grandezza a declinare, alla quale con maravigliosa virtù e fortuna era salito) non aveva giammai sentito Italia tanta prosperità, né provato stato tanto desiderabile, quanto era quello, nel quale sicuramente si riposava l'anno della salute cristiana 1490, e gli anni che a quello prima e poi furono congiunti. Perché, ridotta tutta in somma pace e tranquillità, coltivata non meno nei luoghi più montuosi e più sterili, che nelle pianure e regioni sue più fertili, né sottoposta ad altro imperio che de' suoi medesimi, non solo era abbondantissima d'abitatori, di mercatanzìe e di ricchezze, ma illustrata sommamente dalla magnificenza di molti prìncipi, dallo splendore di molte nobilissime e bellissime città, dalla sedia e maestà della religione; fioriva di

uomini prestantissimi nell'amministrazione delle cose pubbliche, e d'ingegni molto nobili in tutte le dottrine e in qualunque arte preclara e industriosa; né priva, secondo l'uso di quella età, di gloria militare, e ornatissima di tante doti, meritamente appresso a tutte le nazioni nome e fama chiarissima riteneva ».

Non fa maraviglia che in siffatte condizioni l'arte fiorisse rigogliosa. Adolfo Venturi chiama il Quattrocento *l'età dell'oro* dell'arte italiana: e già il Vasari, nella Vita di Sandro Botticelli, avea detto dei « tèmpi del magnifico Lorenzo vecchio de' Medici » che furono « veramente per le persone d'ingegno un *secol d'oro.* » Firenze, più opulenta e più quieta che nel passato, fu il centro della cultura. Lorenzo, emulo di Pericle, fece della Città del fiore la nova Atene. Dalla Toscana l'arte si diffuse nell'Italia centrale e nella settentrionale, e penetrò nella meridionale: mentre la Francia nel Piemonte, la Spagna a Napoli e in Sicilia, il cosmopolitismo a Roma vi impedirono lo svolgimento dell'arte. A Firenze, la casa de' Medici fu a un tempo liceo a' filosofi, che fecero riudire al mondo il verbo di Platone, arcadia ai poeti, accademia agli artefici. I quali spesso ebbero in premio uffizii e pubblici onori: in tanta estimazione era tenuta l'arte! Il Ghiberti fu fatto de' signori, Michelozzo Michelozzi meritò di entrare nel Collegio de' Gonfalonieri e dei Bonomini, che erano, dopo la Signorìa, le più riguardevoli magistrature. E i privati cittadini emulavano i signori, e gareggiavano tra loro, costruendo sontuosi palazzi, adornandoli di belle statue e di egregi dipinti. Lo sviluppo della individualità umana raggiunge nel Quattrocento il suo apice: l'uomo à solo il valore che sa procacciarsi da sé; i condottieri diventano prìncipi; non si bada più né pure alla legittimità della nascita nella eredità del potere. L'arte diventa manifestazione personale, espressione individuale dell'artista. I pittori del XV secolo non solo firmano sempre le loro opere, ma ritraggono sé stessi nelle proprie composizioni; mentre i letterati si vantano nei loro scritti, e i tipografi con superbi titoli e pomposi versi esaltano le loro stampe. Vero è che la gajezza e il fasto del Quattrocento sono la vernice di profonda corruzione e di prossimo scadimento. Canta il popolo, nei canti carnascialeschi, il *trionfo del piacere:* ma il Savonarola e i Piagnoni preannunziano la fine ingloriosa d'un mondo in putrefazione. Gli è che il soverchio individualismo uccide il sentimento di solidarietà sociale: cade la democrazìa; sorgono le Corti e le accademie. La voce delle Corti copre oramai quella de la plebe cenciosa e superstiziosa, alla quale i signori dànno l'offa delle feste carnascialesche per assopirne gli animi e poter regnare sicuri e soli.

Il *mecenatismo* di Lorenzo, che vuol dare al popolo *panem et circenses*, e degli altri signori non tanto è dovuto al desiderio, in essi certamente vivo, di essere accarezzati dai dotti e dagli artisti, quanto dal bisogno di soffocare con lo splendore dell'arte e delle feste l'aspirazione alla libertà.

La nova cultura è più tosto signorile e cortigiana che popolare: e l'arte non più s'inviscera nel popolo come nell'età comunale; nel popolo, suo vero mecenate. Sono morte le patrie, e la patria è di là da venire; negli scrittori (spesso letterati di mestiere, che blandiscono i prìncipi e deprimono gli emuli, per accattar quattrini) trovi, insieme con una mirabile cultura letteraria, la nullaggine civile di quell'epoca.

Pur non di meno il classicismo, se non l'architettura, alla quale nocque l'imitazione dell'antico, sostituita alla libera inspirazione dell'artista, giovò alle arti del disegno, come quello che ridiede il senso della realtà. Non per nulla il risorgere della cultura classica fu detto *umanismo*. Gl'Italiani del Quattrocento, abbandonata la metafisica, rivolgono il pensiero al *qui* ed *ora*, alla verità effettuale delle cose. L'arte di valutare statisticamente le cose, nata già a Firenze coi cronisti, fu, come avverte il Burckardt, condotta dai Fiorentini al massimo grado di perfezione, in modo da riguardare tutti gli aspetti della vita. « Una indicazione del 1422 ci dà insieme notizia e delle settantadue botteghe di cambio intorno al Mercato Novo, e dell'ammontare del giro di danaro (due milioni di fiorini d'oro), e dell'industria, allora nova, dell'oro filato, e delle stoffe di seta, e di Filippo Brunellesco, che disseppellisce l'architettura antica, e di Leonardo Aretino, segretario della Repubblica, che risuscita l'antica eloquenza, e, in fine, della generale prosperità di Firenze, e della buona fortuna d'Italia, francatasi allora dai mercenarii stranieri. »

La sapienza antica guidò le menti a discendere dalle nuvole delle astratte intellezioni teologiche sul terreno della realtà naturale e umana. Donde le stupende descrizioni che leggiamo nelle opere degli umanisti, il sentimento profondo della natura nell'Alberti, nel Poliziano, in Lorenzo de' Medici, il realismo degli artisti: realismo, giova ripeterlo, che fu fratello gemello del classicismo.

Tra il 1401 e il 403 Donatello e il Brunelleschi fecero un viaggio a Roma. Il popolino romanesco chiamava i due giovani « quelli del tesoro »: essi, infatti, cercavano tra le ruine della grandezza antica il tesoro dell'arte! E lo trovarono: e rinacque l'arte greco-romana, massimamente nell'architettura. Nella scultura di Donatello e nella pittura di Masaccio (ecco il terzo della gloriosa triade

quattrocentistica) il naturalismo sopraffà il classicismo. Se in Giotto prevale la ricerca del sentimento su la realtà della forma, in Masaccio prevale la rappresentazione realistica della forma su l'espressione ideale (Cavalcaselle).

Se all'età seguente fu riserbato il rappresentare la bellezza, la grazia, i sentimenti dell'anima e con la forza del disegno e con la vivezza del colore e col rilievo del chiaroscuro, il Quattrocento fu grande soprattutto nella determinazione del *carattere*. Anche la pittura sacra diventa naturalistica: la Vergine, per esempio, umanata, è la madre premurosa e felice, e indossa le vestimenta, e à le acconciature del Quattrocento italiano. Ora ella solletica il Bambino, ora il Bambino le scopre il seno. Se l'Angelico la veste ancora d'un manto di stelle, il Botticelli la cinge d'un nembo di rose; e i profumi della terra si mescolano con la luce de' cieli. Nei soggetti sacri i pittori introducono un gran numero di spettatori, ritratti per lo più dal vero.

Di più, « l'arte, divenuta libera, comincia oggimai ad abbandonare i muri delle case di Dio, e, profittando della sua libertà, alberga nelle case degli uomini » (Morelli). I signori italiani, amici della cultura classica e desiderosi del fasto, si circondano di valorosi artisti, che ritraggono in tavole o in affreschi le loro abitudini giornaliere, o i fatti contemporanei, o i grandi accadimenti storici. Proprio in Vaticano la pittura profana ebbe i suoi fasti, e Melozzo e il Pinturicchio aprirono la via a Raffaello, che vi dovea dipingere la Divina Commedia dell'arte umana e della scienza umana.

L'amore della realtà fe' germinare anche gli studii teorici dell'arte, fuori d'ogni considerazione metafisica: e Leon Battista Alberti e, più tardi, Leonardo, e il Dürer, fra i Tedeschi, menti elevate, solite a conversare con la natura, e pure non disdegnose del mescolarsi nella vita operativa, seppero assurgere dalle osservazioni alle leggi, e formulare un codice dell'arte, nel quale i principii generali sono il frutto dell'osservazione e dell'esperienza. Così l'estetica si staccava dall'ontologìa.

I giotteschi, i quali avevan posto come legge dell'arte l'imitazione della natura, non avevano poi saputo imitarla: di qui il bisogno per gli artisti di darsi allo studio della filosofìa naturale, massime della psicofisica; dai quali studii nacque la grammatica delle arti e una realistica dottrina della bellezza. Gli artisti, che ritraggono le parvenze de la bella natura, se scrivono d'arte, riescono scienziati objettivi; mentre il Ficino e gli altri filosofi, che si pèrdono nella ricerca dell'essenza delle cose, ànno la mente ingarbugliata nel gineprajo delle metafisicherìe.

L'arte del Quattrocento onora singolarmente la donna: sia nelle ingenue Madonne dell'Angelico, sia nelle Veneri dal sorriso di Madonna del Botticelli, sia nelle superbe patrizie e nelle fiere popolane del Pollajolo e del Ghirlandajo, sia nelle principesse del Pisanello, rivive e s'infutura l'immagine della donna italiana del secolo xv. Sfortunatamente le prediche del Savonarola produssero, nel 1497, un terribile *autodafè*, distruzione di molti capolavori.

Il quale esaltamento mistico del ribelle Domenicano non ce lo deve far giudicare un barbaro iconoclasta. Prova ne sia che non pochi artisti e poeti, e il Botticelli, e Lorenzo di Credi, e il Della Robbia, e il Cronaca, e Baccio della Porta, e il Benivieni, furono seguaci del Savonarola, che aveva con sé il popolo, alle cui tradizioni e a' cui bisogni non rispondeva certamente la cultura umanistica e l'arte classicheggiante. Il Savonarola non vuole il bello disgiunto dal vero e dal buono; consiglia alli artisti lo studio della natura, ma, concorde in questo con Leonardo, vuole che, oltre e più che imitazione della natura, l'arte sia produzione della « luce del nostro intelletto ». Siamo ben lungi dall'estetica formalistica del Firenzuola e degli altri paganeggianti del Cinquecento!

Strano secolo questo Quattrocento, e pieno di contrasti! Le forme repubblicane sopravviventi e la tirannide effettiva; il paganesimo papale e il cristianesimo evangelico dei predicatori popolari; i canti carnascialeschi e le rappresentazioni sacre; il Poliziano e il Savonarola; l'*Arcadia* del Sannazaro e la *Vita del Beato Colombini* di Feo Belcari; il misticismo dell'Angelico e il realismo del Pollajolo; la poesìa del pennello di Sandro Botticelli e i ritratti precisi del Ghirlandajo!...

E il Quattrocento fu veramente il *secolo d'oro* dell'arte. Anche senza la mirabile fioritura cinquecentistica, l'arte moderna potrebbe, senza pericolo di tornare a bàlia, prender le mosse dal Brunelleschi, da Donatello, da Masaccio.

Ma intendiamoci: la storia non si divide per secoli: talora accade, per altro, che una serie di fatti notevoli concomitanti s'aggruppino sù per giù in un centennio. Epperò noi non accettiamo la troppo minuziosa divisione che altri fa, prendendo l'abbrivo dal Taine, del Rinascimento, in *epoca primitiva* (dai primi anni sin oltre la metà del secolo xv); *epoca aurea* (sino al primo quarto del secolo xvi); *epoca finale* (sino alla fine del secolo xvi): ma diciamo semplicemente *Quattrocento* e *Cinquecento*. Sebbene essi formino insieme il periodo che si suol chiamare del Rinascimento (ma l'arte era già rinata, come abbiamo detto e ri-

petiamo, nel Dugento e nel Trecento), l'arte del Quattrocento è ancora legata alla romanza, l'arte del Cinquecento è più propriamente classicheggiante. S'intende che il nostro Quattrocento non giunge proprio all'anno 1499: anzi, quando si voglia indicare due grandi accadimenti storici che pongono fine a quest'età, che non è più l'Italia comunale, e non è ancora l'Italia cortigiana infestata dagli stranieri, si deve pensare al sacco di Roma del 1527 e alla fine dell'assedio di Firenze (1530). Nel Quattrocento opera lo spirito del Brunellesco, di Donatello, di Masaccio; nel Cinquecento quello di Bramante, di Michelangelo, di Leonardo.

II.

L'ARCHITETTURA TOSCANA. — *1. Caratteri dell'architettura nel Quattrocento. — 2. Gli architetti toscani. — 3. L'architettura a Napoli, a Roma, a Urbino.*

1. — Generalmente parlando, si può dire che nell'architettura del Quattrocento le grazie del classicismo rinascente si sposano alle forme dell'arte romanza: e se ne origina uno stile, come lo chiama Amico Ricci, *indubbiamente italiano*. Gli architetti non sono ancora schiavi di Vitruvio.

« Quando, sotto l'inspirazione degli studii eruditi (scrive il Massarani), s'è tornati alle reminiscenze greco-romane, non ci si è tornati che a patto di ringiovanirle, di rinnovarle con una finezza, con una leggiadrìa, con un fare elastico, arioso e svelto, ignoto agli antichi. Parlo, s'intende, di quel primo e migliore periodo del rinascimento neopagano, che è il Quattrocento. Il vano non ci perde, si può dir, nulla del suo predominio. Tutta la versatilità dell'arte ogivale s'è trasfusa nell'arco tondo; e perciò quell'architettura quattrocentistica si assimila a' tèmpi novi assai bene, s'adatta mirabilmente alla vita moderna. C'è un punto, è vero, in cui il trionfo progressivo del vano sul pieno sembra arrestarsi, in cui sembra anzi dar luogo a un movimento in senso inverso; ed è quella seconda metà del Cinquecento, nella quale, per ismania di fare l'edifizio sempre più ricco e pomposo, si ricomincia a farlo greve. Ma gli è anche il punto, quello, in cui la libertà civile ristà e retrocede... ».

Qui sono mirabilmente notate le differenze tra l'architettura del Quattro e quella del Cinquecento. Senonché queste differenze cominciarono a manifestarsi, e le relative tendenze a vivere parallele, entro il secolo XV.

Nell'architettura del Quattrocento possiamo infatti distinguere due scuole: l'una, più libera, che riveste delle ornamentazioni classiche l'ossatura delle costruzioni romanze; l'altra, più dotta, ma servile, che si attiene ai classici modelli. Alla prima appartengono gli artisti lombardi, eredi dei maestri comacini; al fiorire della seconda contribuirono i commentatori di Vitruvio e i trattatisti, massimo l'Alberti. Le due scuole durarono parallele

Fig. 104. — Palazzo Pitti (Firenze).

sino al primo venticinquennio del secolo XV, quando, auspice Bramante, pullularono i continuatori dell'Alberti.

Quest'architettura è romana, pur sostituendo alla romana forza e austerità la leggiadrìa e l'eleganza: usa le colonne, gli archi a pieno centro, gli ordini, le trabeazioni, i frontoni, le basi attiche; alla decorazione stilizzata o naturalistica fa succedere la decorazione greco-romana dei giràli, delle volùte, dei motivi baccellati, delle cosiddette *candelabre*. Una certa originalità notasi nei capitelli: al corinzio, troppo fastoso, è sostituito un capitello a volùte e a un solo piano di foglie, per lo più d'acanto, ma più snello e grazioso dell'acanto romano, con ornamenti di fiori, teste, conchiglie, gentilissimi, essendo gli architetti pressoché tutti valenti scultori. È dovuto anche al Quattrocento il capitello pènsile, o peduccio, incassato nel muro per sostegno de' piedritti delle arcate.

2. — I più grandi architetti del Quattrocento, Filippo Brunelleschi, il Michelozzi, Leon Battista Alberti, B. Rossellino, il Filarete, Luciano di Laurana, sono tutti, tranne l'ultimo, dalmata, ma educato all'arte toscana, toscani.

Fig. 105. — Palazzo de' Medici (oggi Riccardi), Firenze.

Filippo di Ser Brunellesco (1379-1446), fiorentino, anziché agli studii legali, come avrebbe voluto il padre, si diede all'arte, apprendendone gli elementi nella bottega d'un orafo, e coltivando poi, sotto la guida di Paolo Toscanelli, le scienze matematiche. Vinto nel concorso per la porta del Battistero, allogata al Ghiberti, volse l'animo all'architettura, e si recò a Roma. Il Vasari lo ritrae « sparuto della persona, non meno che Giotto, ma d'in-

gegno tanto elevato, che ben si può dire che e' ci fu donato dal cielo per dar buona forma all'architettura, già per centinaja d'anni smarrita, nella quale gli uomini di quel tempo in mala parte molti tesori avevano spesi, facendo fabbriche senza ordine, con mal modo, con tristo disegno, con stranissime invenzioni, con disgraziatissima grazia e con peggior ornamento ». « Parmi, continua il Vasari, che se gli possa attribuire che dagli antichi Greci e da' Romani in qua non sia stato il più raro né il più eccellente di lui: e tanto più merita lode, quanto ne' tèmpi suoi era la maniera tedesca in venerazione per tutta l'Italia e dagli artefici vecchi esercitata. Egli ritrovò le cornici antiche, e l'ordine toscano, corinzio, dorico e jonico alle primiere forme restituì ».

Nel 1417 cominciò a pensare alla costruzione della cupola di Santa Marìa del Fiore, compiuta nel 1434; opera maravigliosa, che gli meritò questo epigramma di G. B. Strozzi:

> Tal sopra sasso sasso
> di giro in giro eternamente io strussi,
> che così passo passo,
> alto girando, al ciel mi ricondussi.

Parecchie opere il Brunelleschi fece a Firenze, niuna delle quali fu compiuta da lui, che ne fu impedito dalle gravi cure di architetto della Cupola e d'ingegnere militare. Molte sue opere furono alterate dalle aggiunte, non sempre felici, de' suoi continuatori.

Del Palazzo Pitti (Fig. 104), il più maestoso di Firenze, sappiamo che Filippo ne cominciò la costruzione (nel 1440?), ma non poté condurlo a termine pe' disastri bancarii di Luca Pitti, che lo faceva edificare. In questo palazzo Filippo si valse del bugnato, delle bifore, delle porte centinate, insomma degli elementi dell'architettura romanza.

Nelle chiese e nelle cappelle il Brunelleschi usò ora la pianta a croce immissa, ora la pianta ottagonale, ora quella a croce latina, ora a croce greca, come nella stupenda *Cappella de' Pazzi*, che è uno dei capolavori del Rinascimento, anche per le belle decorazioni dell'atrio attribuite a Donatello, a Desiderio da Settignano, a Luca della Robbia.

Il Brunelleschi fu anche poeta.

Calcò le orme di Filippo Michelozzo Michelozzi (1396-1472), anch'egli scultore, al quale il Vasari dà lode di « essere stato il primo a fare un palazzo di ordine moderno ». La sua opera principale è il palazzo ch'egli costruì pel suo mecenate Cosimo de' Medici (Fig. 105), che glielo aveva ordinato poco dopo il 1430:

del qual palazzo furono alterate le proporzioni in un ingrandimento del secolo XVIII. È di Michelozzo il *Convento di San Marco*, la cui biblioteca (Fig. 106) è un modello di leggerezza e di grazia; la *Cappella de' Medici* (Fig. 107) in Santa Croce, semplice, ma elegante, e la Cappella dell'altare, con vòlta a lacunari, o cassettoni, nella Chiesa di San Miniato al Monte.

Fig. 106. — Biblioteca del Convento di San Marco (Firenze).

Michelozzo mostrò il suo valore anche a Milano, ove ampliò e decorò il Palazzo de' Portinari (oggi Vismara), e per gli stessi Portinari fece una gentilissima Cappella in Sant'Eustorgio.

A Ragusa, in Dalmazia, Michelozzo riedificò il Palazzo dei Rettori, distrutto da un incendio nel 1436, con GIORGIO ORSINI, detto il DALMATICO (1475), che rammentammo già come scultore di transizione. Michelozzo finalmente esercitò notevole azione anche a Napoli, dove con Donatello mise sù il monumento al Cardinal Brancaccio (eseguito a Pisa nel 1427) nella Chiesa di Sant'Angelo in Nilo.

Il vero precursore dell'architettura cinquecentistica fu LEON BATTISTA ALBERTI (1405-1472), nato a Genova di padre fiorentino, e detto il Vitruvio fiorentino: uomo quant'altri mai universale, dotto nel diritto, nelle lettere, nelle matematiche, nelle scienze naturali, nelle arti del disegno, ginnasta, musicista, umanista, poeta, architetto, scrittore latino e italiano. Di lui dice il Vasari: « Fu bonissimo aritmetico e geometrico, e scrisse dell'architettura dieci libri in lingua latina pubblicati da lui nel 1485, ed oggi si leggono tradotti in lingua fiorentina dal rev. mons. Cosimo Bartoli. Scrisse della pittura tre libri, oggi tradotti in lingua toscana da N. L. Domenichi. Fece un trattato de' tirari ed ordini di misurare altezze, i libri della vita civile (*vuole alludere forse all'Iciarchìa*), ed alcune cose amorose in prosa ed in versi, e fu il primo che tentasse ridurre i versi volgari alla musica de' latini ». E fu anche de' primi a sperare nel risorgimento della lingua italiana, dopo tanto latino umanistico, indicendo, nel 1441, un *certame onorario* su l'amicizia. Il Vasari dimentica poi il trattato *De statua*. Ma noi dobbiamo

dire qui di lui architetto. In verità, l'Alberti attese « molto più allo scrivere che all'operare »: e le sue opere ci fanno apertamente conoscere che « oltre alla scienza bisogna la pratica » (Vasari). Nominato nel 1432 *abbreviatore* delle lettere apostoliche, dimorando in Roma, studiò i monumenti antichi, e li misurò con uno strumento geodetico di sua invenzione. Per quanto, nel suo trattato dell'arte edificatoria, egli dica che nelle fabbriche c'è, come in tutti i corpi, materia e forma, e che la prima è dovuta alla

Fig. 107. — Cappella de' Medici in Santa Croce (Firenze).

natura, la seconda all'ingegno dell'artista, non segue nel fatto altra norma che le regole di Vitruvio.

Intorno alle opere d'architettura che si dicono costruite da lui in Firenze, abbiamo poche e dubbie notizie. La facciata di Santa Marìa Novella (Fig. 108) fu compiuta nel 1470 « con molta soddisfazione dell'universale, a cui piacque tutta l'opera, ma particolarmente la porta, nella quale si vede che durò Leon Battista più che mediocre fatica » (Vasari).

Assai grandiosa e nobile, per quanto alterata da' restauri dei secoli successivi, è la *Chiesa di Sant'Andrea* in Mantova (Fig. 109), la cui larga vòlta a bótte con cappelle, alternativamente grandi e piccole, sarebbe stata, secondo il Burckhardt, a Bramante modello del San Pietro, di Roma. Così l'opera dell'Alberti avrebbe

influito su tutta l'architettura successiva. Giustamente il Selvatico riprova il restauro della Chiesa di San Francesco o Duomo di Rimini, avendo l'Alberti architettato alla romana le aggiunte fatte alla chiesa gotica.

Il Palazzo Rucellai, attribuito all'Alberti, è da molti creduto opera di Bernardo Gamberelli, detto il Rossellino (1409-1464), nativo di Settignano; per opera del quale, nell'ultimo trentennio del secolo xv, il novo stile architettonico si diffuse nel Senese.

Fig. 108. — Facciata di Santa Maria Novella (Firenze).

Al Rossellino, Pio II (Enea Silvio Piccolomini) affidò le opere che trasformarono nella gentile cittadina di Pienza il ridente altopiano di Corsignano. Ivi egli costruì la Cattedrale, per desiderio del papa, gotica, e tre palazzi, de' quali è prototipo il Palazzo Rucellai.

A Benedetto da Majano (1442-1497) è attribuito, su la fede del Bocchi, il magnifico palazzo che fu fatto edificare in Firenze da Filippo Strozzi il vecchio. Cominciato nel 1489, fu terminato dopo la morte del fondatore, nel 1534. Il Cavallucci lo considera come la sintesi del tipo brunelleschiano, raggentilito nelle bozze

spianate e a filari. Le finestre sono bifore, le cornici ornate di semplici dentelli; l'edifizio è terminato da un maestoso cornicione romano, opera di Simone del Pollajolo, detto il Cronaca (1457-1508) pel « continuo raccontare che faceva le cose de' Romani ». Al quale Cronaca, che fu per alcuni anni uno de' capomastri per la costruzione della Cupola di Santa Marìa del Fiore, si attribuisce il Palazzo Guadagni in Piazza Santo Spirito, tipo del palazzo signorile del Quattrocento fiorentino. E al Cronaca appartiene il gran Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, allogato a lui per consiglio del Savonarola, e modificato poi dal Vasari per ordine di Cosimo I, e la Chiesa di San Francesco, o di San Salvatore al Monte, dove « lo sdegno apparente d'ogni artifizio nasconde una scienza profonda » (Müntz).

Fig. 109.
Chiesa di Sant'Andrea (Mantova).

Giuliano da Sangallo (1445-1516) è autore del Palazzo Gondi, cominciato nel 1481; della Villa del Poggio a Cajano, fatta costruire da Lorenzo il Magnifico, e rivaleggiante con le anteriori ville di Careggio, di Castello e della Petraja; della Sacrestìa della Chiesa di Santo Spirito, tempietto ottagono, giudicato dal Burckhardt un « giojello »; della Chiesa della Madonna delle Carceri a Prato.

Antonio da Sangallo seniore (1455-1534) lavorò molto con Giuliano, suo fratello. Nel 1492 rifondò a Roma le difese di Castel Sant'Angiolo. Appartengono a lui le più belle architetture di Montepulciano, tra le quali è un vero capolavoro la *Chiesa della Madonna di San Biagio* (Fig. 110), cominciata nel 1518. A Monte San Savino gli si attribuisce il Palazzo Comunale e la Loggia de' Mercanti; ad Arezzo la maggior navata della Chiesa dell'Annunziata.

Siena ebbe un grande architetto in Francesco di Giorgio Martini (1439-1502). L'unica opera certamente sua è la Chiesa della Madonna del Calcinajo nelle vicinanze di Cortona, cominciata nel 1485. Si sa che fece non pochi lavori per ordine del duca d'Urbino, e che ebbe parte in opere ragguardevoli a Napoli

per commissione del Re e del Duca di Calabria, suo figlio. Lasciò varii codici: uno d'architettura militare, un altro dei monumenti antichi di Roma, un altro, appartenente alla Biblioteca di Siena, contenente disegni di macchine belliche. Scrisse in Urbino un trattato d'architettura, che si conserva, dicesi, nella Vaticana.

Pistoja si dà vanto della cupola della Chiesa dell'Umiltà, opera degna di VENTURA VITONI.

Il Vitoni, che viveva ancora nel 1513, e gli ultimi architetti nominati ci dimostrano che, mentre già a Roma e a Milano trionfava il neoclassicismo di Bramante, lavoravano in Toscana, e fuori, come avremo occasione di notare tra poco, tra la seconda metà del secolo XV e i primordii del XVI, alcuni artisti che, pei caratteri dell'arte loro, appartengono al Quattrocento.

Fig. 110.
Chiesa della Madonna di San Biagio (Montepulciano).

3. — Nella Italia media, tranne Urbino, e nella meridionale, non esiste, nel secolo XV, una scola architettonica. L'architettura è essenzialmente toscana. Una vera scola esiste in Lombardìa, con l'architettura *lombardesca*, erede della lombarda.

Abbiamo già accennato ai lavori che fecero in Napoli il Michelozzi e il Martini.

GIULIANO DA MAJANO (1432-1490), fratello maggiore del menzionato Benedetto, e autore, secondo il Fabriczy, del Duomo di Faenza, vi eresse nel 1484 la celebre Porta Capuana, e costruì la ricchissima Villa di Poggio Reale, caduta in rovina nel secolo XVIII.

Ma, oltreché da Firenze, Napoli ricevé i germi dell'arte nova da Milano. Un PIETRO DI MARTINO, milanese, giunto a Napoli nel 1443, vi divenne l'artista più notevole del suo tempo, e vi gettò le basi del monumento più cospicuo dei primordii del Rinascimento in quella città, l'arco di trionfo ad Alfonso d'Aragona (Fig. 111).

E veniamo a Roma.

Niccolò V incaricò Leon Battista Alberti e B. Rossellino di rie-

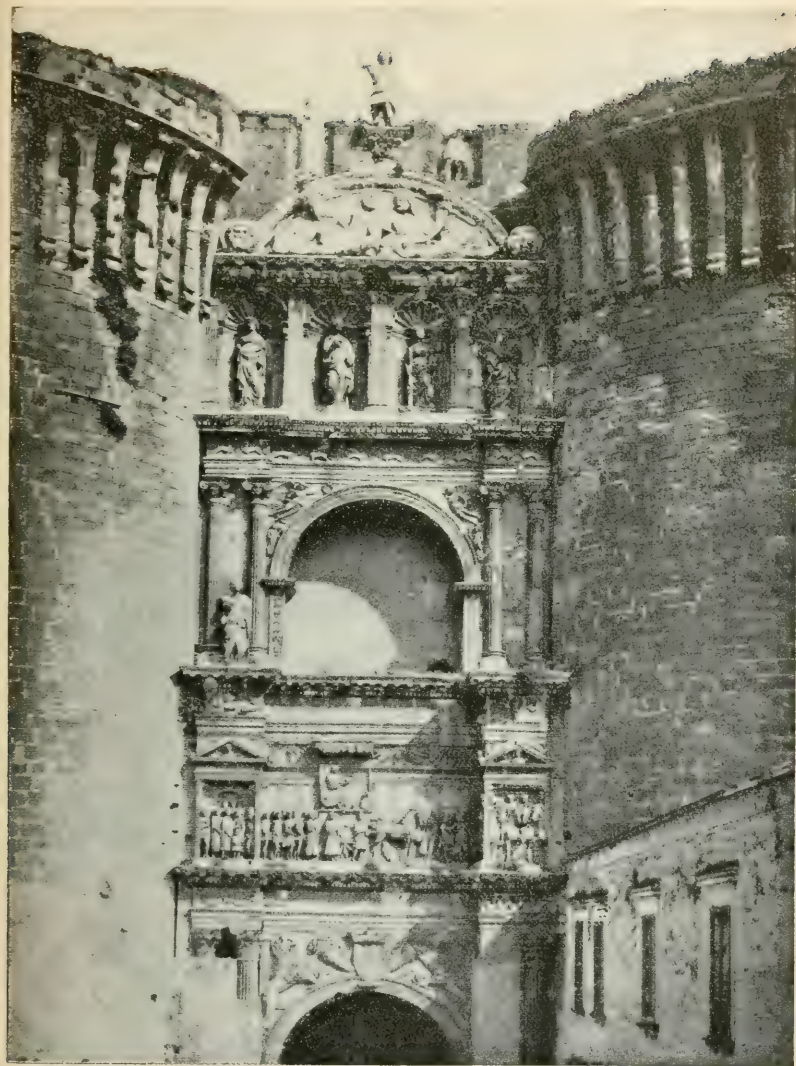



Fig. 111. — Arco di trionfo ad Alfonso d'Aragona.

dificare la Chiesa di San Pietro: ma i lavori furono interrotti dalla morte del Pontefice (1455). Il suo successore, Paolo II, fece edificare (in parte con materiali tolti al Colosseo!) il Palazzo di San Marco, oggi detto *Palazzo Venezia*, palazzo e fortezza a un tempo, in cui spesso i papi cercarono rifugio contro le vendicatrici ire del popolo. Quanto a' costruttori, i documenti rammentano Meo del Caprina (1430-1501), autore, pare, di molti degli edifizii attribuiti al fiorentino Baccio Pintelli (1450-dopo il 92), Giuliano da Sangallo, Giovannino de' Dolci, Giacomo da Pietrasanta. Al quale ultimo appartiene la Chiesa di Sant'Agostino, che è una delle più gentili opere del primo Quattrocento a Roma. Altri edifizii di stile fiorentino, la Basilica di Santa Marìa del Popolo, il cortile dello Spedale di Santo Spirito, la Chiesetta di San Pietro in Montorio, la Cappella Sistina, di Giovannino de' Dolci, il Belvedere in Vaticano, di Giacomo da Pietrasanta, la cupola di Santa Marìa della Pace e Ponte Sisto. Ma la Toscana diede architetti a Roma, più o meno fedeli allo stile quattrocentesco, anche quando era in pieno fiore l'arte bramantesca: Baldassarre Peruzzi, per esempio, e Antonio Sangallo juniore, i quali per le loro relazioni con gli architetti più propriamente cinquecentisti, studieremo nel prossimo libro.

E veniamo a Urbino. Nel *Cortegiano* (i, 2) di messer Baldassarre Castiglione leggiamo le lodi del magnanimo duca Federico da Montefeltro, il quale, « tra l'altre cose sue lodevoli, nell'aspero sito d'Urbino edificò un palazzo, secondo la opinione di molti, il più bello che in Italia si trovi; e d'ogni opportuna cosa sì bene lo fornì, che non palazzo, ma una città in forma di palazzo esser pareva; e non solamente di quello che ordinariamente si usa, come vasi d'argento, apparamenti di camere di ricchissimi drappi d'oro, di seta e d'altre cose simili, ma per ornamento v'aggiunse un'infinità di statue antiche di marmo e di bronzo, pitture singolarissime, instrumenti musici d'ogni sòrta; né quivi cosa alcuna volse, se non rarissima ed eccellente. Appresso, con grandissima spesa, adunò un gran numero di eccellentissimi e rarissimi libri greci, latini ed ebraici, quali tutti ornò d'oro e d'argento... ». Questo palazzo (Fig. 112), che fu minutamente descritto dal classico storico ed enciclopedico urbinate Bernardino Baldi, si cominciò a costruire nel 1467 su i disegni di Luciano di Laurana (m. 1483), dalmata, chiamato a Urbino dal Duca nel 1458, e fu continuato dal fiorentino Baccio Pintelli, già nominato, e da altri. Non tanto alla mole maestosa né alle difficoltà struttive deve la sua celebrità il Palazzo Ducale d'Urbino, quanto all'eleganza de' profili, all'armonìa delle parti, alla finezza e alla magnificenza

degli ornati delle porte, delle finestre, dei camini, delle intarsiature.

Questo palazzo, opera più tosto unica che rara, è il capolavoro del Laurana, forse discepolo del Brunellesco, certo maestro di Bramante. Allo stesso Dalmata appartiene il Palazzo Ducale di Gubbio, fatto costruire dal Malatesta nel 1471, e forse anche il Palazzo Prefettizio di Pesaro, attribuito all'urbinate Girolamo Genga, universale ingegno, del quale avremo a parlare. Il Lau-

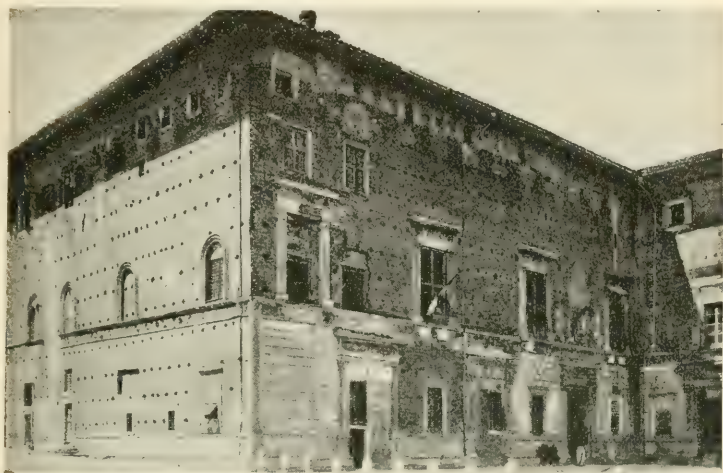



Fig. 112. — Palazzo Ducale d'Urbino.

rana a Urbino non fa parere un miracolo l'arte dell'urbinate Bramante, come la pittura di Giovanni Santi e degli altri urbinati e marchigiani del Quattrocento non fa parere un miracolo l'arte di Raffaello.

III.

L'architettura lombardesca. — 1. *In Lombardìa.* 2. *Nel Veneto.* — 3. *A Bologna e a Ferrara.*

1. — La Lombardìa fu nel Quattrocento un semenzajo d'artisti. E l'architettura à in questo secolo due scuole: la toscana e la *lombardesca*, erede della lombarda, la quale à su la toscana la precedenza. Come il Comune lombardo precedé il tosco, così

l'arte de' maestri comacini quella de' maestri toscani. Il Merzario mostra la parte che spetta a' maestri comacini nel Duomo di Milano e di Como e nella Certosa di Pavìa, e vuole che si riconoscano il gusto e i caratteri dei comacini anche nelle tombe degli Scaligeri a Verona. Nel Quattrocento i maestri lombardi si trovano per tutto: ma l'arte del rinascimento fu importata in Lombardìa dai Toscani. Già Balduccio Pisano, nel secolo precedente, aveva fatto conoscere a Milano la scultura toscana. Fi-

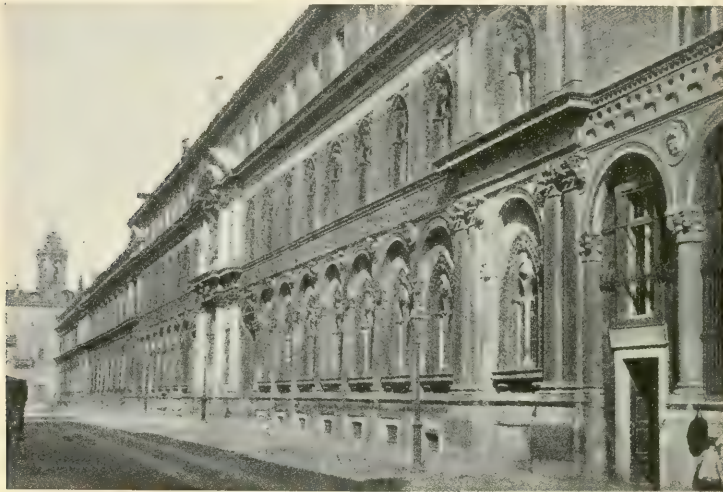



Fig. 113. — Ospedale Maggiore di Milano.

lippo Marìa Visconti chiamò a Milano il Brunelleschi per coordinare le varie costruzioni militari. Nel 1452 Francesco Sforza chiamava l'altro scultore e architetto fiorentino Antonio Averulino, detto il Filarete (1400-79), al quale appartengono la torre centrale del grandioso Castello di Porta Giovia, il fastosissimo *Ospedale Maggiore* (Fig. 113), la Cattedrale di Bergamo. Filarete scrisse un trattato d'architettura, studiato dal Milanesi, che giace inedito alla Magliabechiana di Firenze.

A Milano il Michelozzi ebbe seguaci e imitatori, lasciando nella Cappella di San Pietro Martire (dei Portinari) in Sant'Eustorgio il più fulgido giojello del rinascimento milanese, il prototipo della Cappella Colleoni a Bergamo, della Incoronata di Lodi e di altre rotonde coperte da cupola.

Ma per noi è più interessante l'architettura *lombardesca*, sia

della Lombardìa, sia del Veneto, di cui è caratteristica l'esuberante fantasìa (qualche puritano dice addiritura *irrazionalità*) delle decorazioni scultorie e plastiche, talvolta primeggianti, e quasi sopraffacenti, la massa.

Svariatissima è la forma delle finestre, dalle circolari alle quadrate con bifora e trifora archiacuta o ad arco a porzione di circolo; e delle porte, prima di forma rettangolare, con un timpano a porzione di cerchio girante su l'architrave; poi addirittura monumentali e per costruzione architettonica e per ricchezza di particolari architettonici. Si vedano la porta di San Giovanni e Paolo e quella della Scuola di San Marco a Venezia, la finestra della facciata della Certosa a Pavìa, la porta e le finestre della Cappella Colleoni a Bergamo (Fig. 114), la porta della Loggia del Vescovo a Vicenza, la porta della Chiesa di Santa Marìa delle Grazie a Milano, la porta del Palazzo Mediceo a Milano, le porte e le finestre del Duomo di Como, la facciata di Santa Marìa de' Miracoli a Brescia, e quant'altri ve n'à, miracoli a un tempo d'architettura e di scultura decorativa. Un carattere peculiare dell'architettura *lombardesca* è la colonna-candelabro, usata anteriormente alla venuta di Bramante a Milano: sostegno di bellissimo effetto, come si vede nelle finestre di Santa Marìa delle Grazie a Milano e nella *Certosa* di Pavìa. Abbiamo nominato i due monumenti lombardi più belli del secolo XV.

Santa Marìa delle Grazie fu attribuita a Bramante: ma non è affine alle cose autentiche dell'Urbinate. Questo sappiamo, che fu cominciata nel 1492, per ordine di Lodovico il Moro. Il Massarani, che pel restauro di questa Chiesa indirizzò a Cesare Correnti, che lo avea voluto, una bella canzone, lo attribuisce al pittore e architetto Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino (viveva ancora nel 1529). Quel che è certo, è che « l'ingegnoso rinascimento lombardo, questa maniera tutta lombarda di alternare ai marmi le terre cotte e gli stucchi, non ha esemplare più ricco, più fiorito, più splendido, più festoso. Il *Cenacolo* dipinto dal Vinci nel prossimo chiostro crebbe fama alla Chiesa, non la eclissò ».

E della *Certosa* altrove il nostro amico scrive:

> . . . . . D'un Dio
> tempio o reggia, non so: cotanto esulta
> dentro ai candidi marmi onda di vita,
> e in vivi tralci fuor prorompe, e in cespi
> di fiori, d'angioletti e di chimere!

Iniziata su disegno di Guiniforte Solari verso il 1473, la *Certosa* ebbe l'opera di non pochi artisti, Cristoforo e Antonio

Mantegazza, G. Antonio Omodeo, Benedetto Briosco, Ambrogio Fossano, detto il Borgognone, a torto creduto autore della facciata, dei quali tutti dovremo parlare.

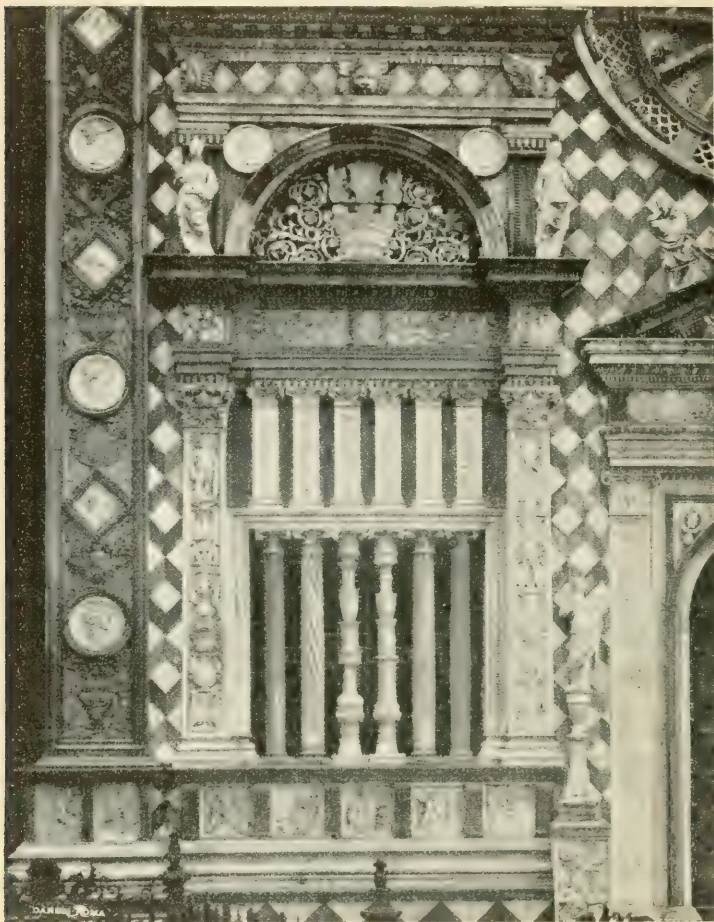



Fig. 114. — Finestra della Cappella Colleoni a Bergamo.

Guiniforte Solari, successo al Filarete nei lavori dell'Ospedale, cambiò dove poté l'edifizio del Filarete, tornando all'arco acuto e alle ornamentazioni lombardesche. Più chiese ricordano in Milano, anteriormente alla riforma bramantesca, lo stile di Gui-

niforte, quali la chiesa della Pace (1466), quella di Santa Tecla, dietro il Duomo, quella di Santa Marìa, prossima a San Satiro.

A Bartolomeo Gadio, ingegnere capo del Castello di Milano, si attribuisce il rifacimento della piccola Chiesa di San Sigismondo presso Cremona, ordinata dalla duchessa Bianca Marìa nel 1463, per le sue nozze col duca Francesco Sforza, benedette in quella chiesuola il 25 ottobre 1441. In questa occasione il Filarete eresse a Cremona un arco trionfale.

Fig. 115.
Chiesa di Santa Marìa de' Miracoli (Venezia).

Contemporaneo del Solari e del Gadio, ma più giovane, fu Giovanni Antonio Amodei o Omodei, al quale appartiene l'esterno della Cappella Colleoni a Bergamo.

2. — Quantunque a Venezia non mancassero esempi di architettura fiorentina, come il monumento al doge Tommaso Mocenigo (1474-77), quello al doge Pasquale Malipiero, la biblioteca di Santa Marìa Maggiore, costruita nel 1433 dal Michelozzi; i Veneti furono non meno de' Lombardi restìi ad abbandonare l'arco acuto e le vecchie forme, che essi trattarono con estrema delicatezza e fiorirono di fantastici ornati. Il Melani riprova la denominazione di *lombardesca* data all'architettura veneta del Quattrocento, perché, se è vero (egli dice) che non pochi valorosi artisti che lavorarono nel Veneto, appartennero a una famiglia di Carona, sul lago di Lugano, per nome Solari, detta usualmente *Lombardi*, vi furono anche nel Quattrocento non pochi artisti propriamente veneti. È verissimo; ma, quando diciamo *lombardesca* l'architettura veneta, non intendiamo dire esclusivamente esercitata da lombardi, ma di maniera *lombardesca*.

Il più grande architetto veneto del Quattrocento è il veronese Antonio Rizzo (m. 1499), autore di quella parte del Palazzo Ducale che fu eseguita dopo l'incendio del 1483. Lo ritroveremo tra gli scultori.

Il Rizzo ebbe l'ajuto del caronese Pietro Solaro, o Lombardo (m. 1515), padre di Tullio (m. 1532) e di Antonio (m. 1516). Pietro

Lombardo è un grande architetto: la sua Chiesetta di *Santa Marìa de' Miracoli* (Fig. 115) (1480) seduce l'occhio con la sua grazia gentile. A lui è dovuto il più celebre palazzo di Venezia, il *Palazzo Loredan* (Fig. 116) (oggi Vendramin) (1481), che è l'antitesi del Palazzo Strozzi: ché, laddove nel fiorentino il pieno trionfa sul vano, qui il vano trionfa sul pieno. Ai pilastri vi sono sostituite le colonne, che dànno all'edifizio agilità, epperò leggiadrìa. Pietro fu anche il principale autore della porta della Scuola di San Marco, la più bella e ricca porta del rinascimento

Fig. 116. — Palazzo Loredan (Venezia).

che esista in Italia. Tullio Lombardo costruì (1483) la Chiesa di San Giovanni Crisostomo, che offre una prospettiva interna di ottimo effetto e una facciata bella di semplicità.

Ma la primitiva chiesa veneziana di stile lombardesco è *S. Zaccarìa* (1456), attribuita a un altro Solari, Martino Lombardo: al quale si dà pure *San Michele* (1466), nella cui facciata si associano elementi fiorentini (il bugnato, per esempio) e lombardeschi (il timpano semicircolare, per esempio).

A Padova molto lavorò il veronese G. M. Falconetto (1470-1534), pittore e architetto, che vi tenne desto l'amore per l'architettura classica. Padova possiede un giojello architettonico e

scultorio nella *Cappella del Santo*, o Basilica Antoniana, già eretta nel 1350, e rifatta l'anno 1500 da una schiera di artisti, capitanata dal padovano ANDREA BRIOSCO (1470-1532), detto il RICCIO, che la disegnò.

Verona diede i natali, nel 1435, a un artista dottissimo, letterato e archeologo. FRA' GIOCONDO, detto la *fenice degl'ingegni*, al quale è dovuta una edizione, secondo que' tèmpi, critica di Vitruvio (1511) (1). A lui si attribuisce il *Palazzo del Consiglio* (Fig. 117) di Verona, opera di delicatezza squisita e di mirabile eleganza. Il Parravicini gli dà anche la *Loggia del Vescovo*, a Vicenza, affine al cortile del Castello di Guillon, opera sicura del Frate veronese. Il quale segna quella transizione tra lo stile medievale e lo stile moderno, che notiamo anche in alcuni monumenti bresciani, come per esempio nel Palazzo Municipale, detto *la Loggia*, ne' quali alle forme classiche bellamente si sposa il gusto ornamentale proprio dell'arte lombardesca.

3. — Bologna è una delle città più caratteristiche per abbondanza di monumenti architettonici e di motivi ornamentali, recentemente studiati dal Malaguzzi Valeri.

Allo speciale carattere architettonico di Bologna ànno contribuito due cause del tutto naturali, tali da imporsi anche alle grosse falangi d'artisti forestieri, in ispecie lombardi e toscani, che v'operarono, modificando di necessità i tipi del loro paese. L'abbondanza straordinaria delle nevi, che vi si scaricano dall'Appennino, à consigliato e mantenuto sempre l'uso dei portici; la mancanza di marmi durevoli e belli à suggerito l'ornamentazione delle terre cotte, intatte ancora e vivide, come quando escirono dalla fornace. I portici sono stati argomento d'una indescrivile varietà di decorazioni su i pilastri, nelle colonne, nei capitelli, nelle ghiere degli archi. « E questi archi (nota acutamente Corrado Ricci), ora ricorrentisi per ogni lato, ora allineati ai fianchi di strade, che pajono basiliche a tre navate, ora cupi di contro a piazze soleggiate, creano effetti prospettici, contrasti di linee, giuochi di luce, che non debbono essere stati piccolo incentivo allo sviluppo della grande scuola scenografica di Bologna, dal Colonna e dal Mitelli ai Bibbiena, ai Basoli e al Ferri ».

Al Quattrocento appartengono la facciata della Chiesa della Madonna di Galliera, e alcune parti delle chiese di Santo Spirito

(1) I libri di Vitruvio erano stati scoperti da P. Bracciolini nel 1414; e una prima edizione ne era escita nel 1474. Più tardi, nel 1542, si fondò a Roma l'Accademia Vitruviana, intenta a ricostruire il testo definitivo di Vitruvio.

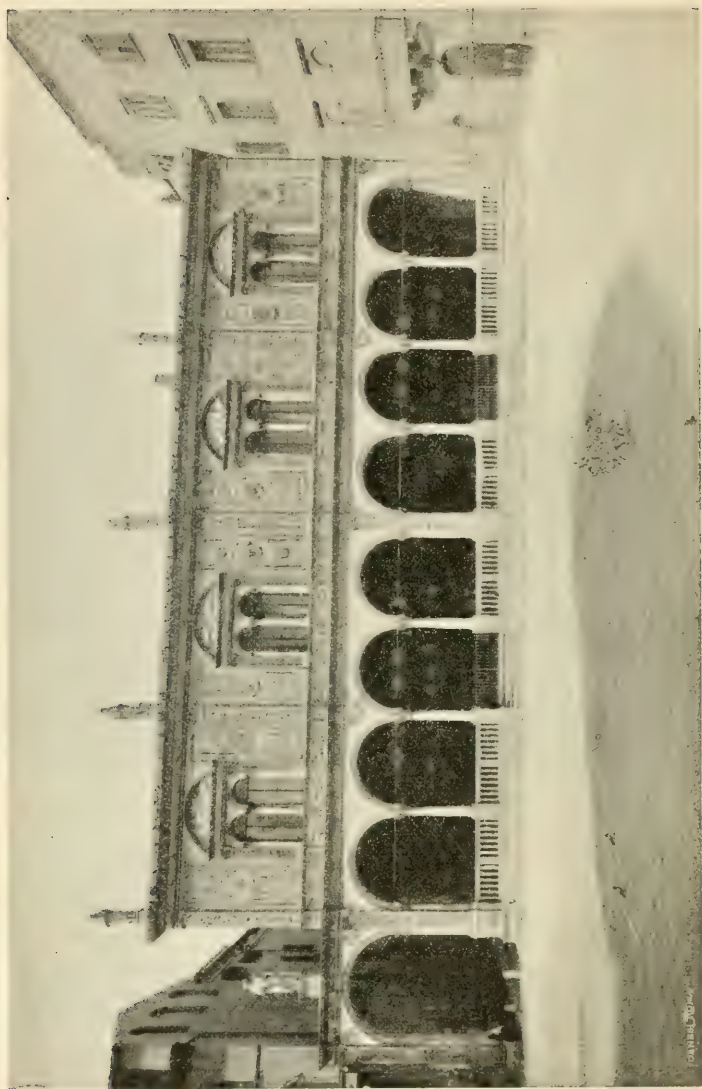



Fig. 117. — Palazzo del Consiglio (Verona).

e del *Corpus Domini*. Il Palazzo del Potestà, con la sua torre quadrangolare merlata, appartiene al secolo XIII; ma ne fu costruito il portico e terminata la facciata nel 1478. Degni di nota il portico di San Giacomo Maggiore, il Palazzo Fava, il Palazzo Bevilaqua, e il Palazzo Bentivoglio, proclamato ai suoi tèmpi il più magnifico d'Italia, cominciato verso il 1460 da PAGNO DI LAPO PORTIGIANI, fiesolano.

Si sa che la signorìa dei Bentivoglio non volle parer da meno, e non fu, di quella dei prìncipi vicini, gli Estensi, i Gonzaga, i Medici, i Feltreschi, gli Sforza.

Altra città monumentale è l'epica Ferrara, che vide nel secolo XV sorgere magnifici i palazzi Bentivoglio, Bevilaqua, Prosperi, Reverella e il *Palazzo de' Diamanti*, detto così, perché tutto coperto di bòzze a punta di diamante, edificato da BIAGIO ROSSETTI (m. 1516) per Sigismondo d'Este. Nominammo altrove il famoso Castello, residenza ducale. Bisogna visitare la silenziosa città del Savonarola, una delle poche, al pari d'Urbino, nelle quali il soffio della civiltà moderna non abbia al tutto cancellata l'antica fisionomìa, per godere l'immagine d'una città signorile del secolo XV.

IV.

Gli scultori toscani.

Vincolata all'architettura, costretta per lo più a mera funzione decorativa, non ancora disimpacciata dall'imitazione dell'antico, rigida, non escita dall'àmbito delle idee tradizionali, la scultura s'era trovata, nel Trecento, in condizioni indubbiamente inferiori a quelle della pittura. La vera *età dell'oro* della scultura (per Adolfo Venturi) è il Quattrocento, quando il bassorilievo, svincolatosi dalle influenze romane, non impedisce che sorga tutta una folla di mirabili statue: nelle quali, se « antico è il midollo », è « nova, spigliata, libera la vegetazione » (Massarani). E come ogni scultore à la sua fisionomìa individuale! Jacopo della Quercia anticipa la robustezza e il moto di Michelangiolo; il Ghiberti è un pittore dello scalpello; Donatello è un vigoroso naturalista, quando non è un maraviglioso classicista; Andrea Verocchio precorre Leonardo nella virtù espressiva. E sono tutti toscani.

« Correvano l'Italia (dice il Venturi), apostoli nuovi, gli scultori toscani, e la conquistavano a colpi di scalpello. Ora qua sulle piazze ergevano i monumenti per eccellenza, le statue equestri;

ora là paravano gli archi trionfali, o trasformavano le cattedrali in sacrarii di bellezza. E Firenze, novella Atene, come da pieno ventilabro, profondeva con l'arte la ricchezza, la civiltà sua alle città sorelle. Tanta luce s'irradiò al principio del Trecento col suo Giotto; di nuovo al principio del Quattrocento co' suoi scultori, entro cui riviveva lo spirito, il sentimento naturalistico degli antichi Etruschi ». E Michelangiolo coronerà la loro opera.

Passiamo in rassegna i principali scultori del Quattrocento. Primo a incamminarsi per le vie del risorgimento fu un senese,

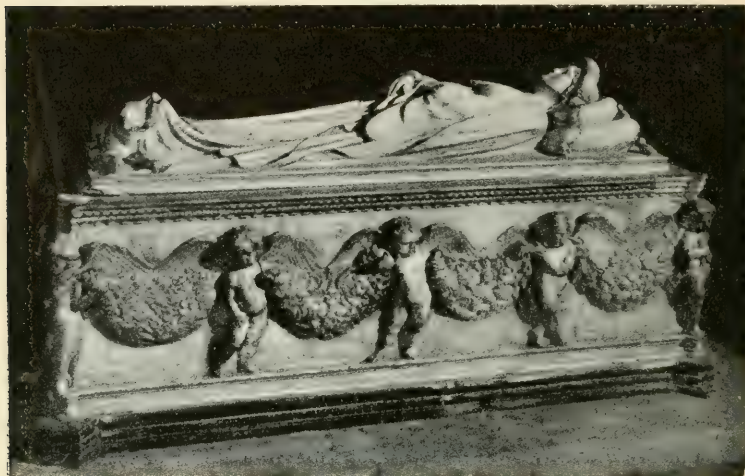



Fig. 118. — Jacopo della Quercia,
Monumento a Ilaria Del Carretto (Cattedrale di Lucca).

Jacopo della Quercia (1371-1438). « La scultura greca cominciò col modellare il corpo ignudo, e col dargli liberi movimenti, mentre l'espressione del volto era immobile, con un sorriso stereotipato; l'arte moderna invece perfezionò dapprima la testa, e riflesse l'anima sul volto; quindi si studiò di rendere con naturalezza il movimento del corpo e d'impadronirsi del nudo » (Venturi). Jacopo della Quercia era prossimo anche alla conquista del corpo umano. Certo, sórto in una età di transizione, le opere sue risentono del vecchio stile, ma nuove sono nel sentimento vigoroso, nella gagliardìa e nella grandiosità, quasi michelangiolesca. Veggasi la lunetta su la porta maggiore del San Petronio di Bologna, ove Jacopo effigiò la Vergine col Bambino, e i bassorilievi dei brachettoni, o fasciature, della stessa porta,

e la celebre Fonte del Campo in Siena (della quale si serbano avanzi in quell'Istituto di belle arti), specialmente le teste delle Virtù circondanti la Vergine. Jacopo si rivela in tutto il suo valore nel monumento scolpito per Ilaria del Carretto (Fig. 118), nella Cattedrale di Lucca.

Il primo restauratore fiorentino della scultura fu LORENZO GHIBERTI (1378-1455), nel quale « all'amor del vero si associò l'amore dell'antico, senza che mai cadesse nell'imitazione »: giacché « in quel grande ansioso moto dell'arte, tra le ricerche profonde della forma bella e viva, in quell'anelito potente verso la perfezione, gli esemplari antichi parvero divina cosa; ma non servirono mai ad alterare i dolci lineamenti del Ghiberti, lo spirito italiano gagliardo, l'espressione cristiana moderna » (Venturi). Nella bottega del patrigno Bartoluccio si educò all'oreficerìa: ma, com'egli dice nei suoi preziosi *Commentarii*, il più antico contributo alla storiografìa dell'arte italiana, « l'animo suo era vòlto alla pittura ». E l'anno 1400 egli dipinse a Rimini, nella casa di Pandolfo Malatesta. Richiamato in patria l'anno dopo dal concorso bandito per fare una seconda porta alla Chiesa di San Giovanni, al quale concorso parteciparono, tra gli altri, il Brunelleschi e Jacopo della Quercia, riescì vincitore. Divise Lorenzo la porta (Fig. 119) in ventotto quadri, rappresentanti i venti di sopra le principali storie del Novo Testamento, e gli otto inferiori gli evangelisti e i dottori. Il quadro dell'Annunziata e quello della Tentazione di Cristo dimostrano come in piccole proporzioni si possano fare grandi quadri per altezza d'ingegno inspirato. Finita la porta, glie ne fu allogata, senza concorso, un'altra, nella quale doveva rappresentare le principali storie del Vecchio Testamento, secondo i suggerimenti di Leonardo Bruni d'Arezzo, segretario della Repubblica. L'arte, in più che un ventennio, avea fatto passi giganteschi: basti nominar Donatello. Nella seconda porta (Fig. 120), il Ghiberti superò sé stesso e il suo secolo, per larghezza di composizione, ricchezza di accessorii, lusso di prospettiva e di paesaggi, mirabile virtù pittorica. Vedendo le porte del Ghiberti, Michelangiolo disse, come narra il Vasari: « Elle son tanto belle, che le starebbon bene alle porte del Paradiso ». Tra le composizioni della seconda porta, belle tutte e ricche, la storia della creazione dei primi padri, serena e limpida come un'apparizione divina, è, più che un quadro plastico, uno slancio lirico, che il Cavallucci paragona giustamente al poema del creato, quale fu concepito e scritto due secoli dopo da Giovanni Milton. Cominciata nel 1425, la porta fu compiuta nel 1452. La lunghissima durata della esecuzione delle due porte

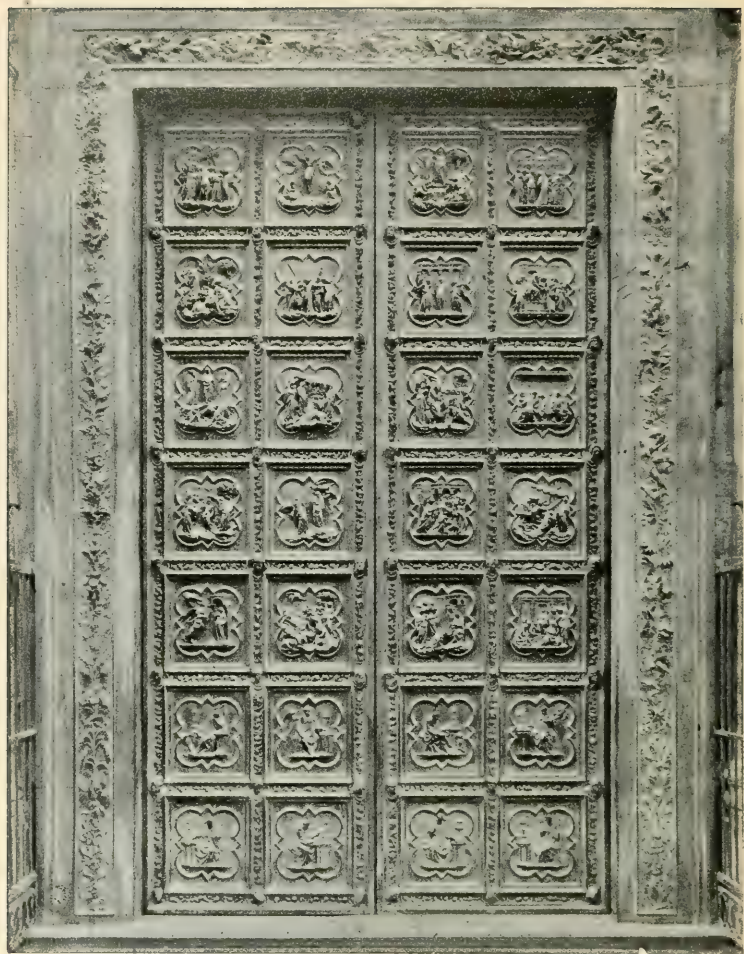



Fig. 119. — Lorenzo Ghiberti, Porta del Battistero di Firenze (a nord).

Fig. 120. — Lorenzo Ghiberti, altra porta del Battistero di Firenze.

è giustificata, oltreché dall'eccellenza del lavoro, dalle molte opere che il Ghiberti eseguì contemporaneamente, e dallo aver egli partecipato alla costruzione della Cupola di Santa Marìa del Fiore. Delle altre sue opere menzioneremo le statue di bronzo del Battista, di S. Matteo e di S. Stefano nella torre di Orsanmichele, e la cassa di bronzo racchiudente le ossa del santo vescovo Zanobi, oggi sotto l'altare del Sacramento, nel Duomo di Firenze. Il fonte battesimale del Battistero di Siena à due storie di mano del Ghiberti (*Il battesimo di Cristo* e *S. Giovanni in presenza di Erode*), a cui fanno degna corona le storie di Jacopo della Quercia e di Donatello.

Pare che Donatello, fiorentino (1386-1466), studiasse il disegno sotto la disciplina di un Lorenzo di Bicci; ma nelle sue opere, anche nelle giovanili, non appariscono tracce di scola, ma sempre sincera e potente originalità. In Donatello c'è un curioso, ma non inesplicabile, dualismo: ora egli si manifesta ammiratore entusiasta degli antichi, i quali imita al punto da far credere le sue opere antiche; ora, seguendo il proprio sentimento e cercando il naturalismo lasciatogli forse in eredità da' suoi progenitori etruschi, crea capolavori di energica espressione e di verità. Noi spiegammo già come lo studio degli antichi conducesse i quattrocentisti al naturalismo; cosicché il dualismo di Donatello è, più che altro, apparente. Delle sue numerosissime opere citeremo le principali. Nel Duomo di Firenze, nella prima cappella a destra, nella tribuna del Sacramento, c'è una statua di San Giovanni evangelista, allogatagli nel 1408: il futuro Mosè di Michelangiolo. Per la torre di Orsanmichele scolpì le statue di S. Pietro e S. Marco, di cui il Buonarroti era entusiasta. Popolarissima, tra le statue del Campanile, quella del Cherichini, che il popolo chiama Zuccone; alla quale Donatello, nel darle gli ultimi colpi, disse: — Favèlla! favèlla! — Nel Museo Nazionale si ammira un *S. Giorgio*, che Donatello scolpì nel 1416, manifestandovi la piena maturità del suo genio: il futuro David di Michelangiolo. Nei tondi in bassorilievo pel Palazzo de' Medici, oggi Riccardi, nel *David* in bronzo del Museo Nazionale, nei bassorilievi per la cantorìa del Duomo (Fig. 121), rammentanti i greci baccanali, nella *Giuditta* sotto le Logge della Signorìa, Donatello sfoggia classicismo. Assai più sincero egli è nella *Santa Marìa Maddalena* della Chiesa di S. Giovanni a Firenze, nel *Battista* del Museo Nazionale, nell'*Annunziata* di Santa Croce, che ricorda le soavi inspirazioni dell'Angelico. Nel 1427 dava al Fonte battesimale di Siena una storia di bronzo dorato, rappresentante Erode a cui è recata la testa del Battista; e per questo monumento, al quale

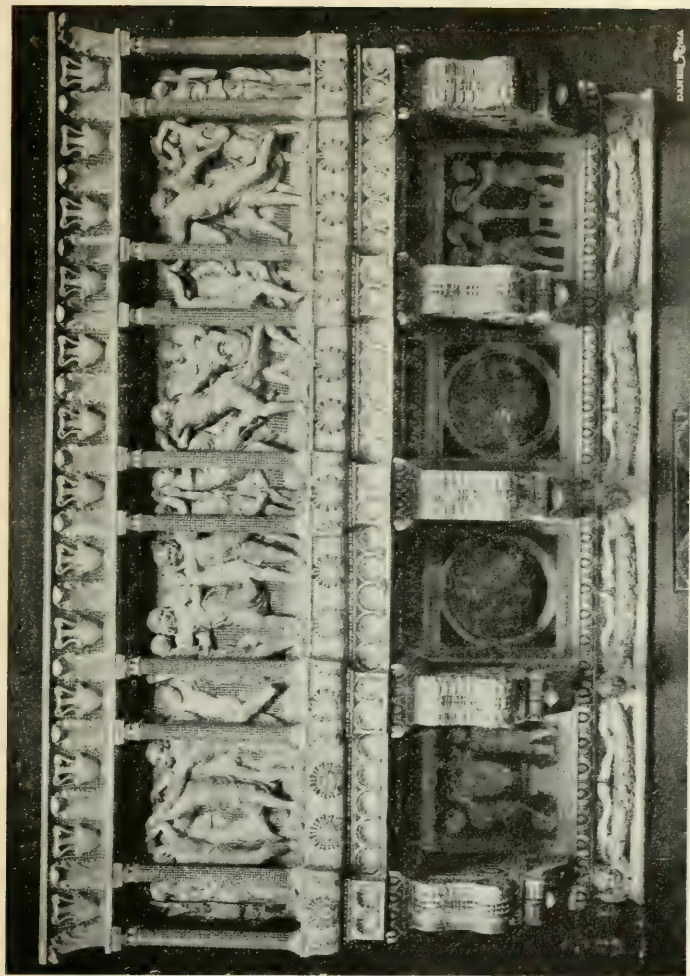



Fig. 121. — Donatello, Cantoria (Museo dell'Opera del Duomo, Firenze).

diede due storie anche il Ghiberti, fece tre putti di tutto tondo e la *Fede* e la *Speranza*, tutto di bronzo dorato. Quel bassorilievo, liberissimo nella composizione, colpisce per la sua forza drammatica. A Padova, Donatello introdusse la nova scultura, come Giotto vi aveva introdotta la nova pittura, e vi fece alcuni bassorilievi nella Chiesa di Sant'Antonio, e la statua equestre di Erasmo Gattamelata, da Narni (Fig. 122), condottiero d'armi della Repubblica di Venezia, la prima grande statua equestre fatta dopo le antiche. Notevole pure il monumento sepolcrale del cardinal Brancaccio nella Chiesa di S. Angelo in Nilo a Napoli (1427): ringiovanimento dei sepolcri monumentali del secolo XIV. Donatello seppe regolare col fren dell'arte, come Dante, la foga dell'ingegno ardito: egli fu il vero rinnovatore della scultura italiana. Di lui scrisse V. Borghini, per testimonianza del Vasari: « O lo spirito di Donato opera nel Buonarroti, o quello del Buonarroti anticipò di operare in Donato ».

Fig. 122. — Donatello
Statua equestre a Erasmo Gattamelata (Padova).

Mentre il Ghiberti recava i principii pittorici nella scultura, Luca della Robbia, fiorentino (1400-1482), chiedeva colori alla pittura, soltanto per dare anima al chiaroscuro e ravvivare gli effetti. A lui è dovuta la invenzione, o, a meglio dire, il ritrovamento delle terraglie invetriate e smaltate, dette appunto *terre della Robbia:* egli ridiede onore alla scultura policroma.

Ciò che fece in patria e fuori prima del 1431, è ignoto: ma certo s'era fatto un nome, se in quell'anno gli operaj di Santa Marìa del Fiore lo incaricavano di scolpire una delle cantorìe (Fig. 123) per gli organi di quella chiesa, affidatane l'altra a Donatello. L'opera (che è anc'oggi la più popolare di Luca) piacque tanto, che i deputati di Santa Marìa del Fiore gli affidarono il compimento dei bassorilievi di marmo dello imbasamento del Campanile. Gli stessi operaj di Santa Marìa del Fiore gli allogarono, nel 1443, un colmo di terra cotta invetriata, rappresen-

tante la *Resurrezione*, per la porta della Sacrestìa nova: al quale seguì l'altro, rappresentante l'*Ascensione*, e poscia il bellissimo monumento di marmo e terra cotta pel vescovo Benozzo de' Federighi. Tra il 49 e il 51 fece la splendida lunetta di S. Domenico a Urbino. Già vecchio, compì, insieme col Michelozzi, che conosciamo come architetto, ma che fu anche nobile scultore, la porta di bronzo della Sacrestìa di Santa Marìa del Fiore. Luca « non ha del Ghiberti l'alata fantasìa, non l'epica grandezza di Donatello; egli è semplice, tenero, umanissimo » (Venturi): meriterebbe il nome di Angelico della scultura.

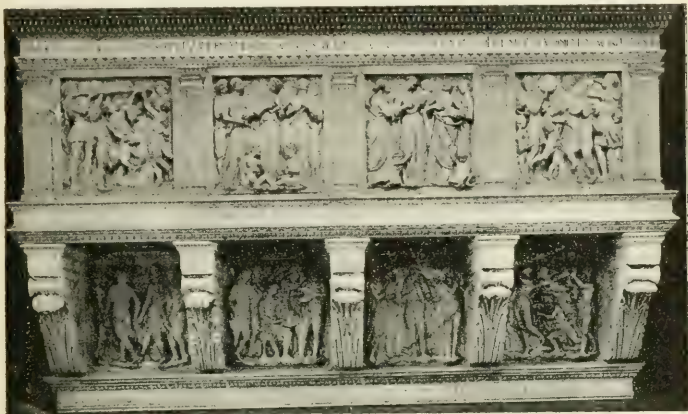



Fig. 123. — Luca della Robbia, Cantorìa (Museo dell'Opera del Duomo, Firenze).

Luca diede origine ad una vera dinastìa d'artisti, che nella Toscana, nelle Marche, in Francia diffusero la bellezza della scultura policroma. Andrea della Robbia (1425-1525), nipote di Luca, lavorò molto in compagnia dello zio, e più tardi solo e co' molti figli, tra i quali il più valente fu Giovanni. Andrea raggiunse l'eccellenza nelle Madonne (Fig. 124), alcune delle quali possono vedersi nel Museo Nazionale di Firenze, abbandonando l'uso promiscuo dell'alto e del basso rilievo, e giovandosi della prospettiva. Di Giovanni il capolavoro è il fregio dello Spedale del Ceppo a Pistoja (1525-29) (*Alloggiare i pellegrini*), la più notevole applicazione architettonica del genere robbiano.

Dopo Luca della Robbia lo scultore più importante, fra quelli nati nel primo quarto del XV secolo, è Agostino di Duccio, stato a bottega con Luca. Nel Tempio dei Malatesta a Rimini e nell'oratorio di San Bernardino a Perugia à lasciato capolavori

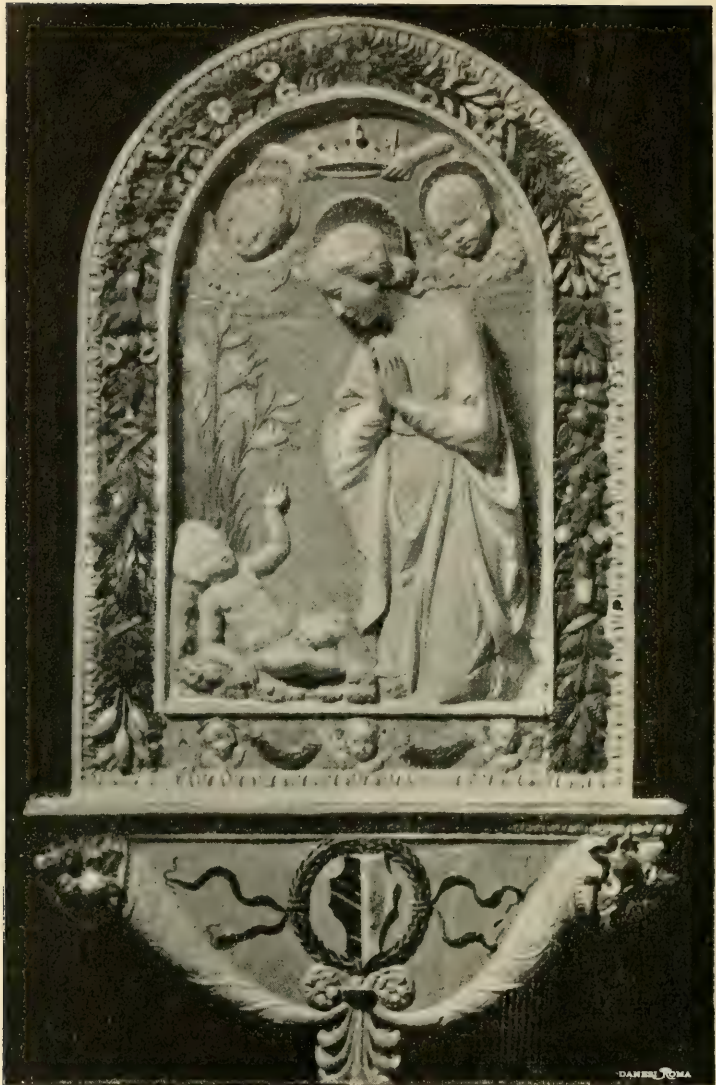



Fig. 124. — Andrea della Robbia, Madonna in adorazione del figlio (Museo Nazionale, Firenze).

di grazia e di eleganza, che al Reymond sembra preludano allo stile di Sandro Botticelli.

La serie dei maestri nati circa una generazione dopo Agostino, è ricca di nomi celebri: Andrea del Verrocchio, Antonio del Pollajolo, i Rossellino, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, i Da Majano, Matteo Civitali. Di questi diremo e de' loro discepoli più illustri, senza né pur toccare de' minori, che formano una lunga schiera, che s'aumenta ogni giorno pe' documenti che si vanno scoprendo negli archivii.

Andrea del Verrocchio, fiorentino (1435-1488), fu « orefice, prospettivo, scultore, intagliatore, pittore e musico. Ma invero nell'arte della scultura e pittura ebbe la maniera alquanto dura e crudetta, come quello che con infinito studio se la guadagnò più che col benefizio o facilità della natura ». Così il Vasari, che poi gli dà lode di aver prima usato di formare di gesso le cose naturali, mani, piedi, torsi, teste. Ma il Vasari si mostra alquanto severo con questo artista, che è, senza contestazione, uno dei più grandi maestri italiani; non elegante, se vuolsi, ma rude e sincero, degno discepolo di Donatello, degno maestro di Leonardo, oltreché del Perugino e di Lorenzo di Credi. Del Verrocchio abbiamo il popolarissimo puttino di bronzo su la vaschetta di Palazzo Vecchio; il *David vincitore di Golìa*, altro bronzo, che preannunzia il tipo delle figure leonardesche; la Morte di Giovanna Tornabuoni; il gruppo dell'*Incredulità di S. Tommaso* (Fig. 125), ornamento di uno de' pilastri della Chiesa d'Orsanmichele, formoso ed espressivo, uno de' capolavori della scultura fiorentina di quel periodo. Ma l'opera sua principale è il monumento di Bartolomeo Colleoni, la più bella statua equestre del mondo, dopo quella di Marco Aurelio (Fig. 126). Nella silenziosa piazza di San Giovanni e Paolo a Venezia cavalca il Colleoni: « e pare che lì, vicino alla porta, egli solo, vivo, vegli i grandi morti della Repubblica, che dormono nell'interno della chiesa divina » (Mario Pratesi). Questo monumento, inspiratogli senza dubbio dall'esempio della statua del Gattamelata di Donatello, che superò, gli fu allogata nel 1479; morì che l'aveva modellato, non fuso: fu perciò sostituito dal veneziano Alessandro Leopardi (m. 1510), il quale fece, dicesi, il magnifico piedestallo.

Antonio del Pollajolo (1429-1498), fiorentino, amò la forza, e quasi la violenza fisica. Orefice superiore a' suoi contemporanei, pittore, scultore, ebbe conoscenza profonda dell'anatomìa e della prospettiva. Di lui dice il Vasari che « s'intese degli ignudi più modernamente che fatto non avevano gli altri maestri innanzi a lui e scorticò molti uomini per vedere la notomìa lor sotto, e fu primo

Fig. 125. — Andrea del Verrocchio, L'incredulità di San Tommaso (esterno d'Orsanmichele, Firenze).

a mostrare il modo di cercare i muscoli, che avessero forma e ordine nelle figure... ». E il Cellini, nel proemio a' trattati *Dell'oreficerìa e della scultura*, dice che fu orefice e sì gran disegnatore, « che non tanto che tutti gli orefici si servivano dei sua bellissimi disegni, i quali erano di tanta eccellenzia, che ancora molti scultori e pittori si servirno de' sua disegni ». Sono sua gloria due monumenti bronzei: il *Sepolcro di Sisto IV* (Fig. 127), in S. Pietro a Roma, nel quale, tra le altre scienze, si asside la Prospettiva, immagine della nova scienza che dai primi quattrocentisti ereditò Leonardo; e, inferiore al primo, il sarcofago d'Innocenzo VIII, che Antonio scolpì in compagnia di Piero, suo fratello.

Fig. 126. — Andrea del Verrocchio
Monumento a Bartolomeo Colleoni (Venezia).

Bernardino Rossellino, già ricordato fra gli architetti, creò col sepolcro di Leonardo Bruni in Santa Croce a Firenze un tipo di monumento rimasto nell' rte per tutto il suo secolo, e modernamente risorto. Al quale monumento sono da aggiungere quello

della beata Villana de' Botti in Santa Marìa Novella, un tabernacolo fatto per la Badìa, e un altro per la Chiesa di Santa Flora e Lucilla in Arezzo.

Antonio Rossellino (1427-1479?), suo fratello, « dopo Donatello aggiunse all'arte della scultura una certa pulitezza e fine, cer-

Fig. 127. — Antonio del Pollajolo
Sepolcro di Sisto IV (San Pietro, Roma).

cando bucare e ritondare in maniera le sue figure, ch'elle appariscono per tutto e tonde e finite, la qualcosa infino allora non si era veduta sì perfetta... » (Vasari). Abbiamo d'Antonio un bellissimo monumento inalzato alla memoria del Cardinal di Portogallo nella Chiesa di S. Miniato; un tondo, rappresentante la Vergine col Bambino, in un pilastro della Chiesa di Santa Croce;

un ritratto del Palmieri, e una statuetta del Battista fanciullo, nel Museo Nazionale. Per Pistoja scolpì la sepoltura di Filippo Lazzari; per Prato, insieme con Mino da Fiesole, il Pergamo istoriato della Cattedrale; per Empoli, una bella statua di San Sebastiano, che si vede in quella Cattedrale.

Desiderio da Settignano (1428-1464) crebbe alla scola di Donatello, ma divenne il principe degli scultori eleganti, aggraziati, dalla tecnica delicata, anzi lisciata. e il fondatore della scola scultoria decorativa. Nella Maddalena della Chiesa della Santa Trinità si avvicina al maestro pel naturalismo: ma le sue opere più caratteristiche sono il sarcofago di Carlo Marsuppini, segretario della Repubblica, in Santa Croce, e il tabernacolo della cappella del Sacramento in S. Lorenzo, a Firenze, nelle quali egli portò l'ornamentazione fiorentina al massimo grado di ricchezza e di leggiadrìa, come al massimo grado egli seppe portare la grazia dei putti, molti de' quali spesso furono assegnati a Donatello.

Mino da Fiesole (1430-1484), nativo di Pioppi, imitò, più che la natura, la grazia di Desiderio, onde riescì « più graziato che fondato nell'arte » (Vasari). Conobbe poco il disegno: fu quasi un pittore, dando alla scultura effetti di chiaroscuro e sfumato; e lavorò troppo in fretta. Fu detto da Fiesole, perché ivi operò la magnifica sepoltura del vescovo Salutati, in una delle cappelle laterali dell'abside del Duomo. Fece a Firenze il sepolcro, alquanto manierato, del Conte Ugo in Badìa, il sepolcro del Giugni, e una tavola con la Vergine e due Santi, per la stessa chiesa; il tabernacolo del Sacramento per la Chiesa di Sant'Ambrogio; il tabernacolo dell'olio santo in Santa Croce; il ritratto di Rinaldo della Luna, che oggi si vede nel Museo Nazionale. Della sua operosità a Roma diremo più giù. In conclusione, Mino fu artista talvolta scorretto e frettoloso, ma degno d'ammirazione per la dolcezza e la novità de' suoi concetti e pel suo gusto architettonico e pittorico.

Benedetto da Majano, che conosciamo già come architetto, si avvicina, per la grazia, a Desiderio e a Mino; ma a quest'ultimo è assai superiore per finezza di tecnica e per proporzione. Cominciò a lavorare col fratello Giuliano, che abbiamo già ricordato, più grande architetto che scultore. Nei bassorilievi di S. Gemignano, scolpiti negli altari di S. Gina e di S. Bartolo, trattò soggetti leggendarii, in modo da far credere di avere studiato gli affreschi del Ghirlandajo. Al Ghiberti, suo maestro, si accosta in quel mirabile pulpito di Santa Croce (Fig. 128) che è il più bello del rinascimento, e che è il suo capolavoro scultorico, come il Palazzo Strozzi è, se è suo, il suo capolavoro ar-

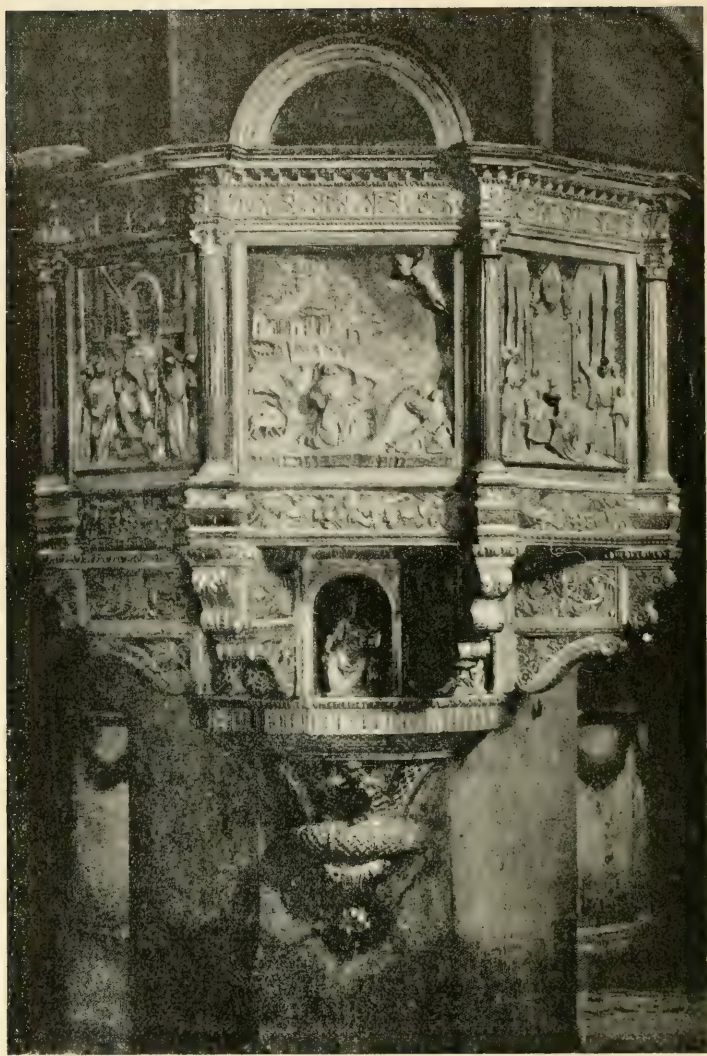



Fig. 128. — Benedetto da Majano, Pulpito in Santa Croce (Firenze).

chitettonico. Nella *Madonna adorata dagli angioli*, posta sopra il sepolcro di F. Strozzi in Santa Marìa Novella, ricorda Luca della Robbia. Molte altre opere eseguì a Firenze, a Prato, a Siena e a Napoli, dove contribuì, dopo Donatello e Michelozzo, col fratello Giuliano, alla diffusione de' primi lumi della rinascita.

Matteo Civitali (1435-1501), lucchese, orefice, architetto, scultore, ingegnere, inventore, ingegno universale, è disgraziatamente poco noto, ma, a non dubitarne, uno de' più grandi artisti del suo tempo. Non sappiamo quando e con chi imparò i principii dell'arte; a ventun anno, questo è certo, visitò Firenze. Nel 1472 compì il sepolcro di Pietro da Noceto, e nello stesso anno ebbe l'incarico di eseguire il tabernacolo del Sacramento nella Cattedrale, e, nel 1483, quello di architettare e decorare il tempietto del Volto Santo, con l'altare di S. Sebastiano, nella medesima chiesa. Tra le altre opere sue più importanti, rammenteremo l'altare di S. Regolo nella cappella dei Noceto, i tabernacoli del Sacramento nelle chiese di Santa Marìa in Palazzo e di S. Frediano, il sepolcro del martire S. Romano, e il pulpito della Cattedrale. Lavorò anche a Pisa e a Genova, dove sono alcune sue statue nella cappella di S. Giovanni Battista. Dice di Matteo il Reymond che à somma soavità religiosa negli angioli, sa rendere fortemente l'ambascia nelle figure di Gesù, e con le sculture di Genova preannunzia l'arte del Cinquecento.

Alla serie degli scultori toscani tutti grazia e preoccupazione tecnica appartiene Benedetto da Pistoja (1478-1556 ?), ornatista e figurista insigne, che forse fu in relazione con Leonardo.

Siena ebbe una notevole scola di scultura, che non va dimenticata. Tra i non pochi discepoli di Jacopo della Quercia primeggiano il Vecchietta e il Federighi. Mostrano il valore di Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta (1412-1480), due statue nella Loggia degli Uffiziali in Siena, il tabernacolo dell'altar maggiore del Duomo, e le figure di Mariano Sozzini, del Museo di Firenze. Antonio Federighi (m. 1490) lavorò alla sepoltura del vescovo Bartoli in Duomo; fu capomastro del Duomo d'Orvieto dal 51 al 56; fece tre Santi per la Loggia de' Mercanti di Siena. Chiudono la serie degli scultori senesi del Quattrocento Francesco di Giorgio Martini (m. 1502), ricordato come architetto, Giacomo Cozzarelli (m. 1515), Lorenzo di Mariano, detto il Marrina (1476-1519). Del primo Siena conserva quattro angioletti di bronzo nel Duomo; del secondo son famose le Campanelle del Palazzo Petrucci e le mensole sorreggenti gli angioli di bronzo a lato del tabernacolo del Duomo; del terzo si ricorda, fra gli altri lavori, l'altar maggiore della Chiesa di Fontegiusta a Siena.

V.

La scultura lombardesca. — 1. *In Lombardìa.* — 2. *Nel Veneto.* 3. *La scultura a Roma, in Ancona, a Napoli, a Palermo.*

1. — La scultura *lombardesca* fu più decorativa che monumentale: se ne à, a dir così, la sintesi nella facciata della *Certosa* di Pavìa, brulicante di busti, di bassorilievi, d'ornati.

Tra gli scultori che diedero opera a questa facciata, il più originale è il pavese Antonio Amadeo o Omodeo (1447-1522), che lavorò da architetto e da scultore nel Duomo di Milano, e fece la Cappella Colleoni a Bergamo. Egli s'era allevato alla scola dei fratelli Antonio (m. 1483) e Cristoforo Mantegazza (m. 1482), dei quali nella sala del Capitolo della Certosa si conserva un gran bassorilievo, rappresentante l'*Adorazione de' Magi*, con molte e belle figure.

La decorazione della facciata della Certosa, cominciata nel 1473, fu continuata nel secolo xvi, e non fu compiuta; tutti i migliori scultori lombardi vi lasciarono traccia del loro valore, scolpendovi sessanta medaglioni negl'imbasamenti, sessanta statue, e un gran numero di bassorilievi, storie del Vecchio e del Novo Testamento. I quattro bassorilievi storici, belli per verità di espressione e per mirabile finezza tecnica, appartengono ad Agostino Busti, detto il Bambaja (1470 circa-1548), il migliore di quelli scultori dopo l'Omodeo. Per commissione di Luigi XII di Francia, il Bambaja scolpì il grandioso monumento a Gastone di Foix, di cui si conservano alcuni pezzi nel Museo Archeologico di Milano. Al Bambaja appartengono alcune sculture del Duomo di Milano, tra le quali primeggia un gran bassorilievo rappresentante la presentazione della *Vergine al Tempio*, e il monumento sepolcrale del conte Camillo Borromeo, che dalla Chiesa di San Piero in Gessate fu trasportato all'Isola Bella sul Lago Maggiore, e di cui disgraziatamente molti pezzi sono dispersi. A proposito di monumenti: nella Certosa spicca il solenne monumento funebre a Gian Galeazzo Visconti, firmato da Gian Cristoforo Romano (1465?-1523?) (uno degl'interlocutori del *Cortegiano*), che si valse degli ajuti di Benedetto Briosco, di Galeazzo Alessi e di Bernardino da Novate. Coetaneo del Bambaja fu Andrea Fusina (m. 1526), che, oltre a non poche sculture della Certosa, fece il monumento di Daniele Birago (1495) e quello di G. B. Bagaroto, vescovo di Bobbio, il primo dei quali si vede nella Chiesa della

Passione a Milano, l'altro nel Museo della stessa città. Cristoforo Solari, detto il Gobbo (m. 1527), fu scultore nel Duomo di Milano, e fece per la Certosa le caratteristiche statue giacenti di Ludovico il Moro e di Beatrice d'Este. Lasciò un figlio scultore, Paolo Solari, che lavorò molto a Ferrara. Cristoforo Foppa, detto il Caradosso (1444-1517), autore delle terre cotte policrome del Battistero di San Satiro a Milano, fu il principale rappresentante del naturalismo donatelliano in Lombardìa.

A proposito di terre cotte policrome: dobbiamo ricordare un modenese, Guido Mazzoni, detto il Modanino (m. 1518). Artista fatto più dalla natura che dalla scola, epperò vigoroso naturalista, fabbricante di maschere prima che plasticatore, diede mirabili fotosculture a Modena, a Napoli, a Ferrara. La sua *Pietà*, gruppo di figure al vero di terra cotta policroma, in un nicchione di San Giovanni a Modena, è d'una straziante verità; e non meno bello è il *Presepio*, nella cripta della Cattedrale.

2. — Nel Veneto la scultura del Quattrocento è essenzialmente *lombardesca*.

Matteo Reversi, milanese (che viveva nel 1435), diresse una schiera d' rtisti lombardi, addetti alla Ca' d'oro.

I maestri lombardi godevano molta fama, e Antonio Rizzo, o Riccio (m. 1499), veronese, li richiese alla Serenissima per il lavoro del Palazzo Ducale eseguito dopo l'incendio del 1483. Il Rizzo fu scambiato con Antonio Bregno, o Brignone, del Lago di Lugano, cui il Sansovino, errando, attribuì i lavori del Palazzo Ducale. Il Rizzo è conosciuto più come architetto che come scultore, benché abbia scolpito le mirabili statue di Adamo ed Eva, che stanno in due nicchie di faccia alla Scala dei Giganti, e sono dei pochi *nudi* del Quattrocento. Al Rizzo è dovuto anche il *Monumento Tron* (Fig. 129), ai Frari, il più ricco e solenne monumento sepolcrale in Venezia. Antonio Bregno, già rammentato, lavorò, forse, alla Ca' d'Oro, sotto la direzione del Reversi. Non va confuso con altri Bregno, con Lorenzo (m. 1524), per esempio, che fu il migliore della sua famiglia, e diede opera in Venezia a monumenti (a Benedetto Pesaro e a Melchiorre Trevisan, ai Frari; a Dionisio Naldo, a San Giovanni e Paolo) e ad altari.

Un'altra famiglia lombarda, e propriamente di Carona, sul Lago di Lugano, allora appartenente al Ducato Milanese, la più volte rammentata famiglia dei Solari, lavorò molto a Venezia. A Pietro Solari, o Lombardo (m. 1515), autore della Chiesa di Santa Marìa dei Miracoli, il Melani attribuisce il monumento al doge Pasquale Malipiero, in San Giovanni e Paolo. Nel 1483 messer Bernardo Bembo gli die' l'incarico di restaurare il sepolcro di Dante a Ra-

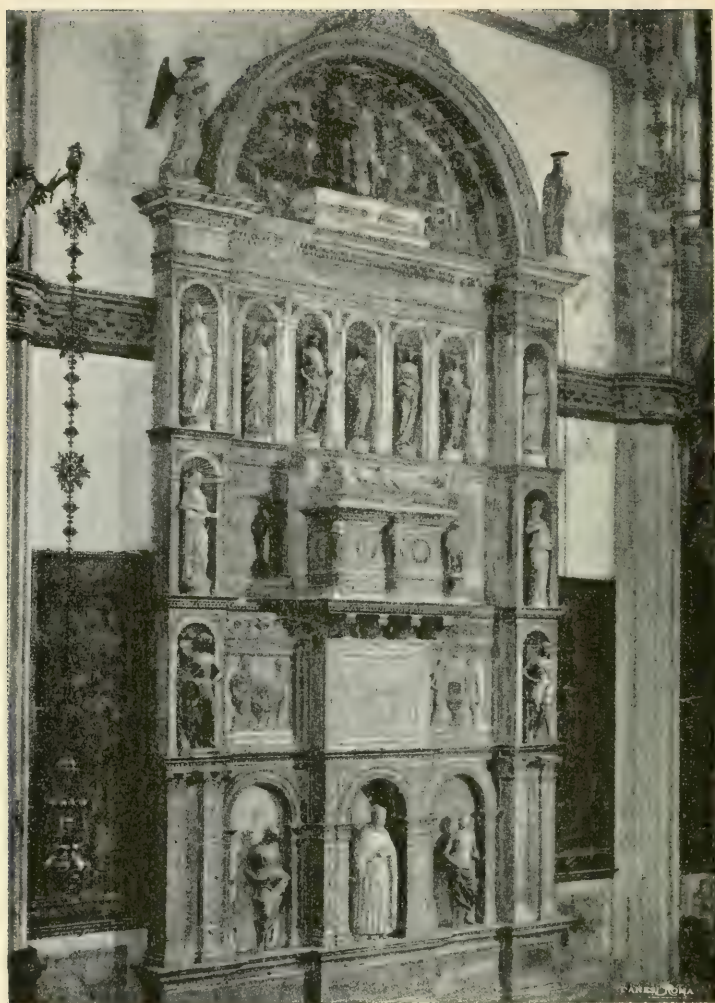



Fig. 129. — Antonio Rizzo, Monumento al Doge Tron (Venezia, Chiesa dei Frari).

venna: egli vi scolpì l'effigie del poeta, dentro un motivo architettonico: opera di profondo sentimento. Operò anche molto probabilmente a Mantova e a Ferrara, dove visse il suo figliolo ANTONIO (m. 1516), autore d'una serie di bassorilievi glorificanti la Pace, scolpiti nel 1508 per incarico di Alfonso I d'Este, posseduti oggi dal conte Poltzoff a Mosca.

Disegnata da ANDREA BRIOSCO, da noi già nominato, autore del più bel candelabro di bronzo del Rinascimento, eseguito nel 1515 appunto per la Basilica Antoniana, la *Cappella del Santo* ricevé un ciclo di bassorilievi figurativi, che col ciclo di Donatello è l'attrattiva maggiore di quella basilica. Ne furono autori i lombardi citati, JACOPO SANSOVINO, ANTONIO MINELLO, GIOVANNI DENTONE, il MOSCA, GIOVANNI CAMPAGNA, che eseguì l'ultimo dal 1573 al 1577. Padova, dove fioriva, con lo Squarcione, una nobile scola di pittura, ebbe nel Quattrocento un valente scultore, discepolo di Donatello, e maestro del Briosco menzionato. È BARTOLOMEO BELLANO (1430?-1502), del quale dice il Vasari: « Villano da Padova s'ingegnò con tanto studio di contraffare la maniera e il fare di Donato nella scultura, e massimamente nei bronzi, che rimase in Padova sua patria erede della virtù di Donatello ».

3. — Roma non ebbe nel Quattrocento una propria scola di scultura.

Vi scolpì, come sappiamo, Mino da Fiesole, autore del sepolcro di Paolo II, nelle grotte vaticane, di quello del Cardinal della Rovere, in Santa Marìa del Popolo, di quello del Soranzo, alla Minerva, di quello di Raffaello della Rovere, ai Ss. Apostoli, di quello del Cardinal Forteguerra, a Santa Cecilia. Sotto Pio II Mino da Fiesole lavorò a gara con PAOLO ROMANO (vivo ancora nel 1470): e le *civetterìe eleganti*, come lo Gnoli le chiama, dello scalpello di Mino, e la grandiosità romana, fredduccia anzi che no, delle statue di Paolo s'associarono in quel *Pulpito della Benedizione*, che restò disgraziatamente incompiuto per la morte del papa.

Nacquero sotto l'azione di Mino molte opere romane, sepolcri, mense d'altari e tabernacoli (San Clemente, Santa Marìa del Popolo, Santa Marìa sopra Minerva, Santa Cecilia.....).

Lavorò a Roma anche il FILARETE, che conosciamo come architetto, che nella porta di bronzo di San Pietro cercò primo una composizione differente da quella delle porte medievali: opera veramente pagana, nella quale son ritratti monumenti antichi, scoperti in quei giorni.

Più tardi un altro toscano, Andrea Contucci da Monte San Savino, col quale inizieremo la serie degli scultori cinquecentisti, diede le sue migliori opere a Roma.

Ancona deve alcune delle sue più belle opere (la facciata della Loggia de' Mercanti, le facciate e le sculture delle chiese di San Francesco e di Sant'Agostino) all'altrove da noi ricordato GIORGIO ORSINI DA SEBENICO (m. 1475), architetto e scultore, autore del Duomo di Zara.

Né pure Napoli ebbe una scola di scultura: i Ciccioni. i Bambocci e gli altri sono un parto della ferace fantasìa del De Dominici. Bari diede a Bologna un grande scultore, NICCOLÒ DA PUGLIA, detto DALL'ARCA (m. 1494), che completò la famosa *Arca di San Domenico*, scolpendovi un angiolo in ginocchio, di maravigliosa bellezza, che potrebbe essere l'invidia del più glorioso artefice toscano.

Palermo può vantare le sculture dei Gagini. Questa illustre famiglia di scultori, d'origine lombarda, e propriamente di Bissone, cominciò a fiorire in Liguria, dove PIER DOMENICO GAGINI fece la più bella opera del Rinascimento che esista a Genova: la *Cappella di San Giovanni*, cominciata nel 1450. ANTONELLO (1478-1536), figlio di Pier Domenico, è artista d'incontrastato valore. Vedasi a Palermo una sua Madonna in Santa Marìa della Catena, alcuni bassorilievi in San Domenico, altre opere nel Museo, e l'altare di Santa Cita, opera grandiosa, che ricorda le sculture di Milano e di Pavìa.

VI.

1. Caratteri della pittura del Quattrocento. — 2. I Fiamminghi e la pittura a olio — 3. Le scuole pittoriche italiane.

1. — Non già i discepoli immediati, ma i primi pittori del Quattrocento sono i veri eredi di Giotto.

Ma la pittura si rinnovò del tutto, dopo la rinascita della scultura. Come Giotto risentì l'azione de' Pisani, così i pittori del Quattrocento si giovarono degli esempi del Ghiberti e di Donatello. La scultura precede la pittura nel naturalismo.

In tanto procedevano gli studii dell'anatomìa, della prospettiva lineare, e aerea, e di nuove tecniche pittoriche, sembrando insufficienti le vecchie pratiche, codificate dal Cennini nel *Libro dell'Arte*. Primi i quattrocentisti, per merito del Brunelleschi, di Paolo Uccello, di Masaccio, del Mantegna, conobbero la prospettiva, le linee dei fondi; e le figure e le cose dei quadri acquistarono la illusione delle distanze. Il carattere generale della pittura del Quattrocento è dato dal naturalismo. La pittura

diventa laica, tenta il ritratto, riproduce il vero. I primi ritratti furono quelli delle persone devote, che commettevano ai pittori una pala d'altare, per la chiesa o la cappella da loro fabbricata.

2. — Le ragioni che abbiamo dato nel primo capitolo del sorgere del naturalismo, non ci fanno accettare la spiegazione di coloro i quali, perché il Müntz raccolse negli archivii italiani una gran quantità di nomi di artisti francesi, fiamminghi e tedeschi, vissuti in Italia nel XV secolo, credono il naturalismo italiano un'importazione fiamminga.

Certo, la scola fiamminga ebbe già nel XV secolo pittori illustri: JAN VAN EYCK (1390-1441), il più famoso; ROGER VAN DER WEYDEN (1400-64), e HANS MEMLING (1440-95). Nel secolo XV, « le Fiandre anch'esse, se non hanno una natura altrettanto bella da contemplare e una cultura altrettanto squisita a cui ispirarsi, se l'architettura archiacuta le confina dentro a una pittura di trittici, tesoreggiano tuttavìa sentimento e lavoro ; e l'affettività e l'osservazione e la devozione infinita del vero creano quei domestici giojelli che sono le tavole di Van Eyck, di Memling, di Van der Weyden » (Massarani).

Ai Fiamminghi l'Italia dové la pittura a olio. Senza prestar fede al racconto del Vasari, che fece andare appositamente Antonello da Messina in Fiandra, dove avrebbe appreso il novo sistema da Giovanni da Bruggia (Jan Van Eyck), è certo che l'Italia cominciò ad abbandonare la tempera nei quadri di cavalletto, e a mescolare i colori con olio di lino o di noce, verso la metà del secolo XV, secondo l'uso de' Fiamminghi, numerosi allora in Italia.

Non pare, del resto, che spetti ai Fiamminghi il merito dell'invenzione. Il Vasari, dopo aver detto non trovarsi « scrittore alcuno che quella maniera di colorire assegni agli antichi », prudentemente aggiunge: « Ma perché, siccome non si dice cosa che non sia stata detta altra volta, così forse non si fa cosa che non sia stata fatta, me la passerò senza dir altro. » In verità Cennino Cennini già accenna alla pittura a olio, e, prima, Teofilo, nel suo *Trattato lombardico*, scritto prima del secolo XI, e perfino il romano pittore Eraclio in un'opera dei colori e delle arti dei Romani, pubblicata dal Raspe a Londra nel 1781.

3. — La pittura italiana, se à nel Quattrocento un carattere comune, che abbiamo indicato, spiegandolo con le condizioni della società italiana del secolo XV, ne à poi degli speciali, dovuti al genio individuale degli artisti, determinato, in parte, dalla natura dei p esi e delle genti che li videro nascere e fiorire. Lo spirito dell'artista è congiunto con sacri legami, per dirla con G. D'Annunzio, allo spirito della sua stirpe e alle potenze del suo suolo:

epperò chi voglia comprendere il disegno di Leonardo, l'espressione di Raffaello, il colore di Tiziano, il chiaroscuro del Correggio, deve studiare l'indole naturale e sociale, l'*ambiente*, come si dice, fiorentino, umbro-marchigiano, veneziano, emiliano. Abbiamo nominato le principali scole pittoriche italiane, alle quali conviene aggiungere la lombarda, che, se non produsse un genio universale, che possa gareggiare coi menzionati, ebbe certamente suoi caratteri peculiari.

Di queste scole tesseremo brevemente, ma ordinatamente, la storia in questo libro e nel successivo, nel quale parleremo di quei grandi che assommano in sé i pregi e i difetti delle singole scole. Delle quali, per altro, conviene delineare fin d'ora la psicologìa.

Già nel Rinascimento balenò l'idea della formazione naturale del genio. Il Vasari ci fa sapere che un giorno Michelangelo gli disse: « Giorgio, s'i' ho nulla di buono nell'ingegno, egli è venuto dal nascere nella sottilità dell'aria del vostro paese d'Arezzo, così come anche tirai dal latte della mia bàlia gli scarpelli e 'l mazzuolo, con che io fo le figure. ». E il Tasso scrisse che la terra

simili a sé gli abitator produce.

Ma il Vasari stesso non seppe trasformare l'intuizione del suo maestro in un fecondo cànone d'interpretazione artistica: tanto è vero che, nella Vita del Correggio, egli spiega il prevalere del disegno o del colore nelle scole pittoriche, ingenuamente, così: « Questo nasce tutto dal giudizio (?) e da una pratica che si piglia da giovane, chi nel disegno, e chi sopra i colori ».

Chi primo espose scientificamente la dottrina che dà importanza all'*ambiente* e alla *razza* come fattori dell'arte, e ricerca negli artisti le forze sensitive e le facoltà del paese nativo, fu Ippolito Taine, seguìto dal Bourget.

Osservò il Taine come la linea dell'orizzonte dei Paesi Bassi e di Venezia, variamente ondulata, educhi l'occhio dello spettatore a uno sfolgorìo di colori indefinito: donde il predominio della *macchia* e della sfumatura e del colore nei pittori fiamminghi e veneziani: mentre i Toscani, educati ai politi e ben definiti orizzonti appennini, sono correttissimi e precisi disegnatori. Con gli stessi criterii il Bourget parlò della pittura umbra. E con ciò sarebbe fatta la psicologìa delle scole pittoriche italiane: giacché, pel Taine, esse riduconsi a tre: la fiorentina, l'umbra e la veneziana.

Ma in questo il Taine (ci sia permessa una piccola digressione) esagera, e non poco. Certo, non si può parlare di una scola pit-

torica nel bèllico Piemonte; né a Genova, che arte propria non ebbe, quantunque dovessero allettarla gli esempi dell'emula Pisa e la vicinanza dei marmi di Carrara; né a Roma, giacché la così detta *scola romana* non è che l'incrocio dell'umbro-marchigiana con la fiorentina, e Roma, cuore del mondo e patria d'adozione del genio, non diede i natali ad artisti famosi, tranneché a Giulio Romano, bello ma non alto ingegno; né, finalmente, nell'Italia meridionale e insulare, dove il clima snervante e la poetica natura, suadente alla contemplazione e alla meditazione, dà al popolo intelletto speculativo, più che pratico e artistico, forma un popolo di poeti filosofi e di filosofi poeti più che di operatori e d'artisti. Ma come negare l'esistenza d'una scola emiliana e di una scola lombarda?

Ma, tornando al nostro discorso, non basta la considerazione della natura esteriore. Già, come avvertì il Leopardi nell'*Elogio degli uccelli*, « una grandissima parte di quello che noi chiamiamo naturale, non è: anzi è piuttosto artificiale: come a dire, i campi lavorati, gli alberi e le altre piante educate e disposte in ordine, i fiumi stretti infra certi termini e indirizzati a certo corso, e cose simili non hanno quello stato né quella sembianza che avrebbero naturalmente. » Lo studio dell'*ambiente* dev'essere insieme lo studio delle circostanze naturali e delle circostanze umane, della natura e dell'uomo, da cui quella è spesso modificata; lasciando da banda la *razza*, che pare a noi concetto astratto, più che concreta realtà.

Corrado Ricci, prendendo l'abbrivo dal Taine, in un discorso letto a Urbino, pel centenario raffaellesco, nel 1897, *Raffaello e l'influenza del mondo esteriore nelle scuole pittoriche*, e in un altro discorso di poco posteriore, *Varietà nella pittura italiana*, esaminò le varie scole pittoriche in relazione alla natura e alla demopsiche delle varie regioni ove germinarono e si svilupparono.

A spiegare lo sfoggio, la pompa, lo splendore dello stile *ornamentale* veneziano, il predominio del colore e della luce, oltre e più che dell'orizzonte di Venezia, giova la considerazione della vita lussuosa di quella splendida repubblica di mercanti ricchissimi e potenti, innamorati della bellezza fastosa. Ben diverso l'*ambiente* in cui si svolse, procedendo scientificamente e per via di principii, la severa tranquilla arte fiorentina. Meno vivace di fantasìa, ma più corretta e con più squisito senso di eleganza, contribuì ad essa, oltreché la visione dei colli dalle linee precise e temperate, lo spirito del libero popolo fiorentino, simile all'ateniese, pratico a un tempo e idealistico, geniale e propenso alla critica, e dalla coscienza politica straordinariamente elevata. Genialità e misura,

o *fren dell'arte*: Dante, Giotto, Donatello; arte e scienza: Leonardo e Galileo. Qui à il massimo sviluppo l'arte più concreta: la scultura. Di qui traggono inspirazione Leonardo e Michelangelo, per dire al mondo da Milano e da Roma il verbo d'un'arte di titani e d'eroi.

E veniamo alle Marche e all'Umbria. Il Taine, quando à detto che il segreto della bellezza mesta e tranquilla fu rivelato a Raffaello dalla linea de' suoi colli morenti nella pianura, crede di aver intuìto l'essenza dell'arte raffaellesca. Le Marche, *il bel paese de li dolci colli* di Cecco d'Ascoli, e l'Umbria, la *Galilea d'Italia*, come la chiamò il Renan, le regioni dalle valli silenziose, dalle piccole città, che si gloriano quasi tutte di santi e d'artisti, furono sempre considerate come luogo di pace e di visioni umili e caste. Questa terra di mansuetudine e di pietà, patria di un popolo di umili agricoltori, di gente mite e ingegnosa, ma più contemplativa che operativa, che si curvò dinanzi a Roma, alla patria della forza, o del diritto, che è lo stesso, repubblicana e imperiale, prima, papale poi; questa terra, cuore d'Italia, doveva essere patria di San Francesco e di Raffaello. La pace e il dolore; l'idillio e l'elegìa; Raffaello, il Pergolesi, il Leopardi; i tre genii fratelli delle Marche, i poeti della bellezza malinconica e soave.

Lieta scola tra lieto popolo (direbbe il Lanzi) è, generalmente parlando, la scola emiliana. Generalmente parlando: perché la pittura della cupa Ferrara, della seria città di Girolamo Savonarola, è tutt'altro che festosa. A ogni modo, nella regione emiliana, dove si vivea vita spensieratamente giojosa, fiorirono, figli d'un popolo soddisfatto, la cui gajezza si rivela già nell'arguzia gioviale di fra' Salimbene e di Benvenuto da Imola, fiorirono l'Ariosto e il Correggio, le cui gioconde creazioni sono una festa dell'intelligenza e degli occhi.

Finalmente la seria e severa arte lombarda (diciamo quella anteriore alla venuta a Milano di Bramante e di Leonardo) è propria di un luogo che deve assai più alla provvida e ostinata opera degli uomini (e furono quelli che inaugurarono la gloriosa civiltà comunale) che alla benignità della natura.

Questa mirabile varietà della natura e della storia d'Italia fu causa delle più belle glorie, de' più nobili ardimenti e anche, pur troppo, delle più tremende sciagure della patria nostra, alla quale dà ancora un fascino potente, una fisionomìa, che di gran lunga la differenzia da tutte le nazioni del mondo.

VII.

1. La scola fiorentina. - 2. La senese. — 3. Altri pittori toscani.

1. — Fra' Giovanni da Fiesole (1387-1455), detto il Beato Angelico, fu come chi dicésse l'anello di congiunzione tra i giotteschi, dei quali, per certi rispetti, è l'ultimo, e i naturalisti del Quattrocento. Escito, pare, dalla scola di Gherardo Starnina; vissuto un decennio circa nell'Umbria, mistica patria di San Francesco, poco si allontana dai giotteschi nella disposizion delle figure, nelle vesti piegate a cannelli, nei fondi d'oro; e fu il pittore delle estasi dell'anima anelante alla beatitudine celeste. Certo l'arte dell'Angelico, in tanta luce di rinascenti splendori pagani, può sembrare, come la predicazione di fra' Girolamo, un anacronismo: ma merita alto rispetto, perché è, come ogni grande arte, *sincera*. Ci fa sapere il Vasari: « Dicono alcuni che fra' Giovanni non avrebbe messo mano ai pennelli, se prima non avesse fatto orazione. Non fece mai crocifisso, che non si bagnasse le gote di lacrime, onde si conosce nei volti e nelle attitudini delle sue figure la bontà del *sincero* e grande animo suo... ». E piace nell'Angelico una divina serenità. Egli non è un artista universale: non sa ritrarre, come seppero Dante e Michelangelo, il demonio e la potenza del male; ma è il poeta dell'amore divino.

Tornato a Firenze, il nostro domenicano lavorò dal 43 al 45 in quel Convento di San Marco, che deve la sua celebrità, rinnovata in tèmpi recenti dal D'Azeglio nel *Niccolò de' Lapi*, oltreché all'Angelico, al Savonarola e a fra' Bartolomeo. Nel 45 partì per Roma, donde non fece più ritorno, e dove fu sepolto nella Chiesa di Santa Marìa sopra Minerva. La sua operosità à popolato le gallerìe di Firenze e delle principali città d'Europa di tavole lavorate a punta di pennello con diligenza degna di un miniatore. Ma le sue più belle e gentili pitture son quelle che adornano le celle del Convento di San Marco. Dell'*Annunziazione* (Fig. 130) scrive il Tumiati che, quando la luce si riflette sul dipinto, « un tale raggio corre per le linee leggère profilanti l'Angelo e Marìa, un tale fascino spirituale, che noi prestiamo fede a una vera visione. Non è un'opera d'arte umana, ma qualche cosa di soprannaturale. » Nella Sala del Capitolo dello stesso convento si vede il maggior affresco che Firenze possegga dell'Angelico, la *Crocifissione*, grandiosa per la moltitudine di personaggi e per la varietà dell'espressione del dolore. Uno dei soggetti prediletti

dall'Angelico fu la *Incoronazione della Vergine:* se ne vede una nella Gallerìa degli Uffizii, con fondo d'oro, secondo l'uso giottesco. Tra i suoi *creati* ricorderemo DOMENICO DI MICHELINO (1417-91) per una tavola del Duomo di Firenze col ritratto di Dante.

Ben altro discepolo dello Starnina fu MASOLINO DA PANICALE di Valdelsa (1387-1447?), che (presumibilmente maestro di Masaccio)

Fig. 130. — BEATO ANGELICO, L'Annunziazione (Convento di San Marco, Firenze).

iniziò la serie dei pittori che ritrassero la natura con la conoscenza dello scienziato e con l'occhio dell'artista. Nella Cappella Brancacci della Chiesa del Carmine a Firenze Masolino dipinse *Adamo ed Eva sotto l'albero del frutto vietato*, *San Pietro che risuscita Tabita*, *San Pietro che guarisce lo storpio*, *La predicazione di San Pietro.* Nel Battistero di Castiglione d'Olona frescò le storie del Precursore. Alcune sue figure sono manifestamente ritratte dal vero, e assai lontane da cert'altre, impersonali, e quasi stereotipate, fedeli alla tradizione.

ANDREA DEL CASTAGNO, del Mugello (1396-1457), figlio d'un povero contadino, superò, tranne Masaccio, tutti i suoi contemporanei per forza di disegno e di chiaroscuro. Egli si segnalò specialmente dopo il ritorno dei Medici a Firenze. Cosimo gli die' molti incarichi, e, tra gli altri, quello di porre alla gogna in

pittura i nemici vinti dei Medici: il che egli eseguì nel Palazzo del Podestà con tanta grazia, che ne ebbe il nome di *Andrea degl'Impiccati*. Ma, non ostante la sua speciale disposizione alle scene brutali, Andrea del Castagno si occupò molto valentemente di pittura religiosa; e chiamato a Roma, nel 1454, da Nicolò V, prese parte ai lavori di decorazione delle Stanze Vaticane.

Lungamente pesò su la sua memoria una cupa leggenda, che si deve al Vasari; il quale, ingannato forse da qualche somi-

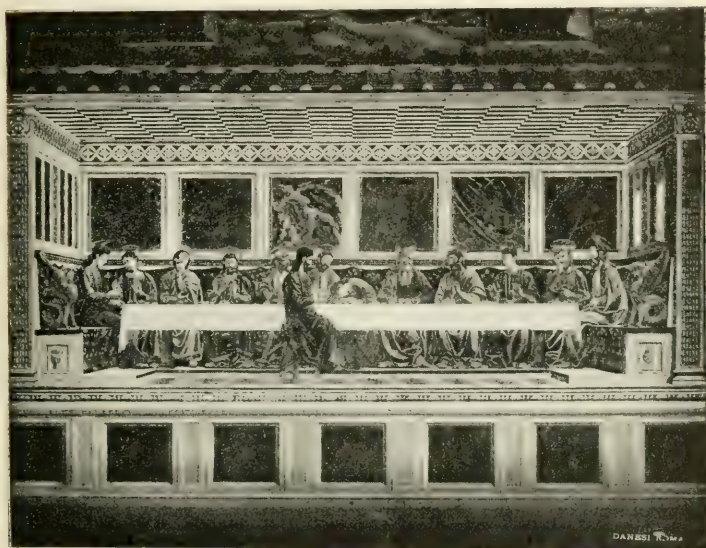



Fig. 131. — Andrea del Castagno, La Cena (Ex-convento di Sant'Apollonia, Firenze).

glianza di nome, racconta con gran lusso di particolari come Andrea, dopo aver imparato il segreto della pittura a olio da Domenico Veneziano, preso da furibonda gelosìa, aspettasse notte tempo il suo maestro e lo uccidesse a tradimento.

Ma il Milanesi, rovistando negli archivii, trovò gli atti di morte di Andrea e di Domenico Veneziano, e poté provare che Andrea del Castagno morì nel 1457 e Domenico Veneziano nel 1461, sfatando la leggenda. ripetuta anche dal Müntz. Firenze conserva i capolavori di Andrea. Si veda a Santa Marìa Novella *La Crocefissione*. Nel centro sta il Cristo in croce; ai lati, la Vergine, San Giovanni e due preti vestiti di bianco. Il realismo si palesa

persino nella testa della Vergine, rappresentata coi tratti d'una vecchia, come la rappresentarono anche il Mantegna e Donatello. La *Cena* (Fig. 131), in Santa Apollonia, è considerata il capolavoro di Andrea. Le teste ànno un'aria di gravità selvaggia, e la parte architettonica, sobria, seria, fa meglio risaltare le figure. Addirittura sorprendente è Giuda. « Credo non ci sia una figura (scrive Diego Martelli) così drammaticamente e con forza espressa, come la figura di Giuda nel *Cenacolo* di Andrea ».

A Santa Croce c'è l'avanzo d'un affresco rappresentante San Giovanni Battista e San Francesco d'Assisi: come Donatello, egli non cercò in quei due santi che la visione di uomini smunti, sfiniti, nei quali appena i muscoli sporgenti dànno l'impressione di un po' di vigore.

Il *San Niccola da Tolentino* del Duomo di Firenze, i ritratti di Dante, del Petrarca, del Boccaccio, di Niccola Acciajoli, di Farinata degli Uberti, di Pippo Spano, la Sibilla di Cuma ed Ester e Thomiris (della Villa Pandolfini a Segnaja, oggi al Museo Nazionale) sono altri esempi insigni di realismo. Un vero capolavoro è il ritratto di Pippo Spano, a gambe larghe, con la testa declinante a sinistra, che tiene con una mano l'elsa della spada e con l'altra la estremità appuntata, forte e sicuro di sé.

Potente fu Andrea del Castagno nel disegno: « non fece già così poi nel colorire le sue opere, le quali facendo alquanto crudette ed aspre, diminuì gran parte della bontà e grazia di quelle... Era gagliardissimo nelle movenze delle figure, e terribile nelle teste... ». Di più Andrea condusse gli scorti « con molto migliore e più moderna maniera, che gli altri innanzi a lui fatto non avevano » (Vasari).

Anche meno forte di Andrea fu nel colore Paolo Uccello (1389-1472), fiorentino, grandissimo, per altro, nello studio della prospettiva e degli animali. Fu uomo strano, se dobbiamo credere al Vasari: « Paolo Uccello sarebbe stato il più leggiadro e capriccioso ingegno che avesse avuto da Giotto in qua l'arte della pittura, se egli si fosse affaticato tanto nelle figure ed animali, quanto egli si affaticò e perse tempo (!) nelle cose di prospettiva, le quali, ancorché siano ingegnose e belle, chi le segue troppo fuor di misura, getta il tempo dietro al tempo, affatica la natura, e l'ingegno empie di difficoltà..., e se ne cava la maniera secca e piena di profili, il che genera il voler troppo minutamente tirar le cose: oltre che bene spesso si diventa solitario, strano, malinconico e povero, come Paolo Uccello... ».

Poco ci rimane delle opere di questo naturalista, che un epigramma anonimo del secolo XVI così ci ritrae:

Zeusi e Parrasio ceda e Polignoto,
ch'io fei l'arte una tacita natura:
diei affetto e forza ad ogni mia figura,
volo agli uccelli, a' pesci il corso e 'l nòto.

Pallide tracce delle sue storie della *Genesi* restano nel Chiostro Verde di Santa Marìa Novella. Di quattro tavole, ch'egli dipinse, di combattimenti « con cavalli e uomini armati, con portature di quei tèmpi bellissime » (Vasari), una è nella Gallerìa degli Uffizii.

« Lasciò di sé una figliuola, che sapeva disegnare, e la moglie, la quale soleva dire che tutta la notte Paolo stava nello scrittojo per trovar i termini della prospettiva, e che, quando ella lo chiamava a dormire, egli le diceva: Oh che dolce cosa è questa prospettiva ! » (Vasari).

Ed eccoci a Masaccio (Tommaso di Giovanni Guidi) (1401-1428), al Giotto della nova età, a colui la cui arte è la chiave di vòlta della pittura italiana da Giotto a Leonardo, a colui nel quale parve all'Alberti *(De pictura)* che si fosse trasfuso lo spirito degli antichi. Nacque Masaccio in San Giovanni di Valdarno: spese la breve vita in servigio dell'arte. « E perché e' non volle pensar giammai in maniera alcuna alle cure del mondo, e, non che altro, al vestire stesso, non costumando riscotere i danari da' suoi debitori, se non quando era in bisogno estremo, fu da tutti detto Masaccio, non già perché e' fosse vizioso, essendo egli la bontà naturale, ma per la tanta trascurataggine... » (Vasari). Discepolo, come si crede, di Masolino, seguì sempre « le vestigie di Filippo *(per la prospettiva)* e di Donato *(per gli scorci)*, ancoraché l'arte fosse diversa, cercando continuamente di fare le figure vivissime e con bella prontezza alla similitudine del vero » (Vasari). Dipinse con Masolino nella Cappella Brancacci, mettendo in evidenza la sua superiorità sul maestro. Sono storie del Vecchio e del Novo Testamento (Fig. 132 e 133), mirabili per sentimento di colore, perizia del nudo, naturalissimo, non scompagnato dalla più gentile idealità. La grande pittura murale riassume la storia della pittura: e gli affreschi della Cappella Brancacci ne sono una delle colonne miliari, con quelli d'Assisi e di Santa Marìa Novella, con quelli del Camposanto di Pisa, con le Stanze e le Logge Vaticane. Tutti i più grandi artisti del Rinascimento andarono a inspirarsi nella Cappella Brancacci. « Non ci dobbiamo sorprendere (scrive il Lafenestre), se tutti i quattrocentisti, tanto ingegnosi, tanto sapienti, cercassero nella Cappella Brancacci, dinanzi a questi affreschi, interrotti dalla miseria e dalla morte, esempi di semplicità e di armonìa, senza giungere per altro a riafferrare l'anima scomparsa del povero Masaccio ». Al quale

Fig. 132. — Masaccio, La Trinità (Santa Marìa Novella, Firenze).

appartengono anche certi freschi della basilica romana di San Clemente, tra cui una Santa Caterina, in cui sorride quella grazia pudica che ci rende tanto care certe figure di Gian Bellino, del Botticelli, del Perugino, dello Spagna.

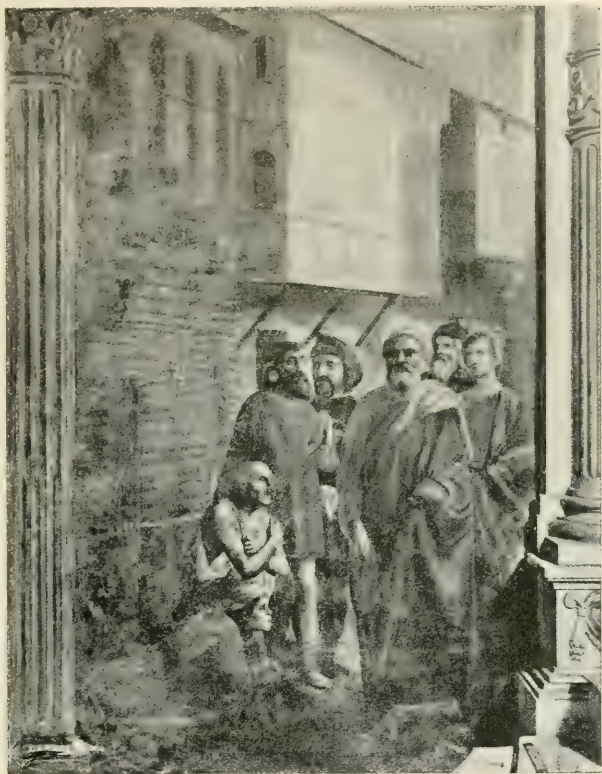



Fig. 133. — Masaccio San Pietro risana gl'infermi (Chiesa del Carmine, Firenze).

Scrisse il Caro di Masaccio:

Pinsi, et la mia pittura al ver fu pari:
l'atteggiai, l'avvivai, le diedi 'l moto;
le diedi affetto. Insegni il Bonarroto
a tutti gli altri, e da me solo impari.

E giustamente, « perché in vero le cose fatte innanzi a lui si possono chiamar dipinte, e le sue vive, veraci e naturali, allato a quelle state fatte dagli altri » (Vasari).

Filippo di Tommaso Lippi, fiorentino (1406-1469), crebbe nel Monastero del Carmine, e nel 1421 fece professione. Avendo vocazione più all'arte che alla vita claustrale, abbandonò il convento, nel 1438, senza smettere l'abito di carmelitano: il che, per altro, non gl'impedì di amare e di far sua la monachella Lucrezia Buti, del Convento di Santa Margherita in Prato. Della sua vita avventurosa narrano anche i novellieri. Il Bandello (p. I, nov. 58ª), per mostrare che gli eccellenti artisti sempre furono onorati, narra di fra' Filippo che, preso una volta da' Mori, e fatto schiavo, fu poi liberato e onorato per la sua valentìa di pittore. Il fatto è raccontato quasi con le medesime parole del Vasari (la prima edizione del Vasari è del 1550, quella del Bandello del 1554): ma il Bandello dice, nella dedicatoria, di averlo udito da Leonardo, di cui fa un bel ritratto, che a suo luogo citeremo. Fra' Filippo visse gli ultimi anni di sua vita a Spoleto, dove fu sepolto. Il Poliziano dettò l'epitaffio inciso su la sua tomba.

La vita agitata, trascorsa dal Lippi tra gli amori e le strettezze finanziarie, si riverbera (scrive il Cavallucci) nelle opere del suo pennello, nelle quali, se tratto tratto appariscono gl'influssi dell'Angelico e di Masaccio, più spesso domina la nota mondana e la ricerca dell'appariscenza. Egli diede agli angioli sembianza di vispi bambini, umanò la Vergine: come si vede nella *Incoronazione*, eseguita per le monache di Sant'Ambrogio nel 1441, oggi nella ex-Gallerìa dell'Accademia di Belle Arti. Notevoli le pitture, cominciate nel 1454, della Cattedrale di Prato, sobrie di composizione, precise nei contorni, vive di colorito: le storie della vita di San Giovanni Battista e di Santo Stefano, nel coro; i quattro Evangelisti, negli spicchi della vòlta. Dipinse pure pel re Alfonso di Napoli; a Fiesole; a Firenze, pe' Medici e nel Palazzo della Signorìa; in Arezzo; a Pistoja.

Benozzo Gozzoli, fiorentino (1420-1498), cominciò, degno discepolo dell'Angelico, mistico, finì realista. Per facilità, spontaneità, fecondità, non fu secondo a nessuno. Nel 1452 dipinse a Montefalco, contribuendo a dare il tono alla scola umbra. Qualche anno fa, su le pitture di San Francesco a Montefalco, richiamò l'attenzione del pubblico Ugo Ojetti.

« Nell'abside (egli scriveva) di questa chiesa, che adesso non è più consacrata, ma per i mirabili affreschi del Giottino, del Perugino, del Gozzoli, di Tiberio d'Assisi, e credo anche di Giotto, è tra le somme pinacoteche italiane pregevolissima, il Gozzoli narrò in quindici quadri quindici tra i maggiori episodii della vita del Poverello ».

« Data l'ingenuità delle prospettive e la semplicità degli atti dei personaggi e quella indifferente ripartizione dei quadri, quelle istorie francescane sembrano narrate con fresca e pura lingua — come fanno per scritto i Fioretti — e con stile placido a gente primitiva e credente, che sa il valore di ognuna di quelle azioni, cosicché bastano pochi segni nitidi, poche parole chiare per suscitare in essa tutto un tumulto di entusiasmi religiosi, di aspirazioni divine, di volontà d'imitare l'eroe rappresentato ».

« Ora, rammentando — se li conoscete — gli affreschi che su lo stesso argomento Giotto ha dipinto a Santa Croce di Firenze e a San Francesco di Assisi, scendete con me dall'abside giù per la chiesa, in mezzo a quelle due file di bimbi, che adesso recitano canzoncine tra l'impazienza delle due suore, e venite davanti al Presepe del Perugino e alla Madonna di Tiberio di Assisi, che fu suo scolaro. Giotto è morto nel 1337, Benozzo ha dipinto qui nel 1452, quando il Perugino non aveva che sei anni e Tiberio non era nato. Come mai per più d'un secolo, da Giotto a Benozzo, la fede si mantenne pura, e all'improvviso, in meno di cinquant'anni, il sentimento cadde, vinto dal senso? ».

Certo, cadde anche in Benozzo, che s'innamorò del mondo sensibile e quasi divenne un pittore di *genere*, inspirandosi alla osservazione della vita quotidiana. Qui sono da ricordare tre grandi opere: la Cappella del Palazzo Riccardi (1459), quella di Sant'Agostino in Sangemignano (1464-65), le pitture del Camposanto pisano (1469-85). Nella prima il Gozzoli si rivela primo paesista tra i quattrocentisti: il paesaggio non è qui il solito sfondo di quadro, ma una veduta ampia, con caratteri locali ben determinati. Nel *Viaggio de' Magi a Betlemme*, ritrae un corteo fiorentino del secolo XV. In Sangemignano il nostro realista rappresenta, tra l'altro, la scola di Sant'Agostino fanciullo: tale doveva essere una scola italiana del secolo XV. Bellissime le storie di Noè (Fig. 134), Isacco, Ismaele nel Camposanto di Pisa.

Fu discepolo del Gozzoli Cosimo Rosselli, fiorentino (1438-1507), maestro alla sua volta di Piero di Cosimo (1462-1521), fiorentino, che, per altro, ricorda Leonardo nel colorito. Il suo capolavoro *(Madonna circondata da santi)* è agli Uffizii di Firenze. Ebbe la gloria di avviare all'arte Andrea del Sarto.

> S'io strano e strane fûr le mie figure,
> diedi in tale stranezza e grazia ed arte,
> e chi stràna il disegno a parte a parte,
> dà moto, forza e spirto alle pitture.

Così di lui un epigramma anonimo del secolo XVI. E G. Morelli: « Fra i pittori del secolo, se eccettuiamo B. Gozzoli, il

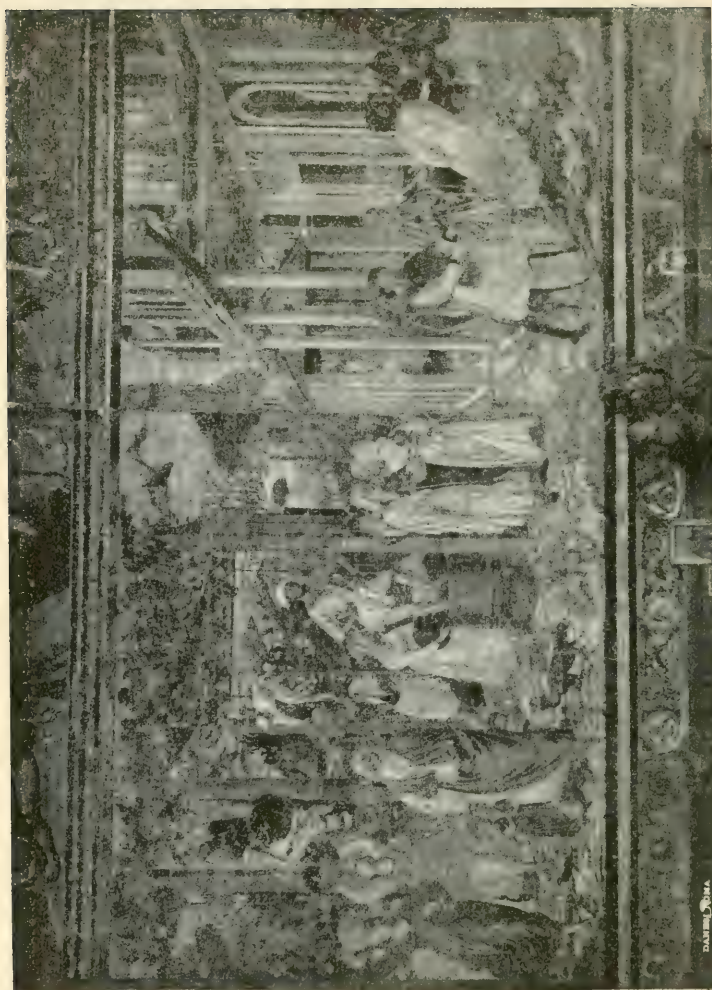



Fig. 134. — Benozzo Gozzoli, L'ubbriachezza di Noè (Camposanto di Pisa).

Pinturicchio e L. Costa, nessuno si è dedicato al paesaggio come Pier di Cosimo... ».

Esercitò anche la pittura lo scultore Verrocchio, di cui si conoscono due dipinti: il *Battesimo di Cristo* (nell'ex-Gallerìa dell'Accademia di Belle Arti a Firenze) e la *Incoronazione della Vergine* (già nel Convento della Crocetta, oggi fuori d'Italia). Ma quell'amorino d'angiolo biondo del *Battesimo* s'attribuisce a Leonardo, allora giovinetto e scolaro del Verrocchio.

Del quale fu anche *creato* Lorenzo di Credi (1459-1537), scultore e pittore di cui le gallerìe fiorentine e le principali straniere posseggono quadri e tondi, lavorati con estrema diligenza.

Imitatore del Verrocchio prima, di Leonardo poi (recenti documenti ci fanno credere che la *Madonna in trono*, con a lato San Zanobi e il Battista, della Cattedrale di Pistoja, sia opera del Verrocchio, finita soltanto da Lorenzo), artista originale non fu, ma eccellentissimo diseguatore, come si vede ne' disegni degli Uffizii e del Louvre: tantoché il Cavallucci vorrebbe che i facsimili delle sue teste insegnassero nelle scuole d'arte con che occhio debba guardarsi e con che mano ritrarsi il vero.

I fratelli fiorentini Antonio, a noi noto come scultore, e Pietro del Pollajolo (1441-1489?), detti così perché figli d'un pollajolo, operarono quasi sempre in compagnia e come scultori e come orefici e come pittori, sebbene il merito di pittore spetti più a Pietro che ad Antonio.

Antonio ama ritrarre nei disegni, nelle stampe, nelle pitture la realtà, e persino la realtà brutale, e si compiace talvolta dei soggetti sanguinarii e crudeli. Si vedano i due quadretti degli Uffizii, rappresentanti Ercole e Anteo ed Ercole con l'Idra Lernèa, e l'incisione detta degli *uomini nudi*, impegnati in un bosco in una lotta tremenda. La Gallerìa Nazionale di Londra possiede il suo capolavoro, il *Martirio di San Sebastiano*, che il Vasari fedelmente descrive.

Pietro cammina su le orme del fratello, ma è più di lui pittore: le sue opere non sono energiche, ma ànno delicatezza di sentimento e armonìa.

Invece Alessio Baldovinetti, fiorentino (1427-90), scolaro, forse, del Castagno, cercò di perfezionare i procedimenti della pittura murale: nel che fu, come Leonardo, sfortunato, avendo le sue esperienze chimiche, le sue ricerche di nuove tempere e vernici, atte a salvare dal danno dell'umidità i dipinti, cagionato la rapida rovina di quelli. Ottimo musaicista, fu a lui affidata la cura di restaurare, nel 1482, i musaici della cupola del Battistero Fiorentino. Fu autore d'un curioso libro di *Ricordi*. Ma la sua gloria

è quella di avere avviato all'arte Domenico del Ghirlandajo, colui che assomma in sé tutti i caratteri della scola fiorentina del Quattrocento.

Sandro Botticelli, fiorentino (1447-1510), artista oggi, o jeri, di moda, in un col Mantegna, per opera dei preraffaellisti, fu discepolo di fra' Filippo Lippi: con la cui scòrta, a soli ventidue anni, si acquistò già un bel nome.

Il primo periodo della sua attività pittorica è quello de' quadri di soggetto sacro. Un vero capolavoro di poesìa cristiana è il tondo rappresentante *La Vergine che scrive il Magnificat*. « Non si può descrivere la bellezza che Sandro mostrò nelle teste » (Vasari) che si vedono nell'*Adorazione dei Re Magi* (oggi nella Gallerìa degli Uffizii), nella quale ritrasse i principali personaggi della famiglia medicea. Ma tutto il vigore giovanile di Sandro trova la sua espressione negli affreschi vaticani (le storie di Mosè, la *Punizione di Korak, Dathan e Abiron* [Fig. 135], *Il sacrifizio per la guarigione del lebbroso*) della Cappella Sistina, belli di forza drammatica, sicurezza di disegno, grazia, ben degni di competere con gli altri affreschi della stessa Cappella, fatta costruire da Sisto IV, del Signorelli, del Ghirlandajo, del Perugino.

Ma l'amico di Lorenzo e Giuliano de' Medici e del Poliziano fu soprattutto originale ne' dipinti di argomento mitologico e allegorico. Come il Poliziano nella poesìa, e' fu de' primi a trattare nella pittura argomenti profani, anzi pagani: possiamo dire che la poesìa neopagana del Poliziano trovò il suo illustratore nel Botticelli. *La Venere sull'acque* e la *Primavera* sono infatti quasi una illustrazione delle stanze della *Giostra*. Nella Gallerìa Pitti c'è un ritratto, attribuito a Sandro, della bella *Simonetta*, la dolce innamorata di Giuliano, l'eroe della *Giostra*. Fra le opere dipinte dal Botticelli per Lorenzo, c'è una *Pallade*, ritrovata per caso nel 1895 in Palazzo Pitti. È inimitabile la grazia, la nobiltà della serena soave dea, che à vinto e sottomesso il Centauro, cioè la brutalità e la violenza. Questo dipinto è, secondo E. Ridolfi, una manifesta allusione alla forte e sapiente opera di Lorenzo de' Medici, che, debellata la violenza e la discordia, dà ai popoli un'èra di pace e di prosperità, propizia agli studii, alle arti, ai commerci. Notabile la ricomposizione che Sandro fece, valendosi della descrizione di Luciano, della *Calunnia* di Apelle: su la quale trionfa la *Verità*, bella figura ignuda, come alla verità si conviene, con la destra accennante al cielo. Drammaticissimo quadro la *Morte di Virginia*, nella Gallerìa Morelli in Bergamo, alla quale faceva riscontro la *Morte di Lucrezia*, volata in una gallerìa americana. Del quadro *La morte di Virginia*, che conta

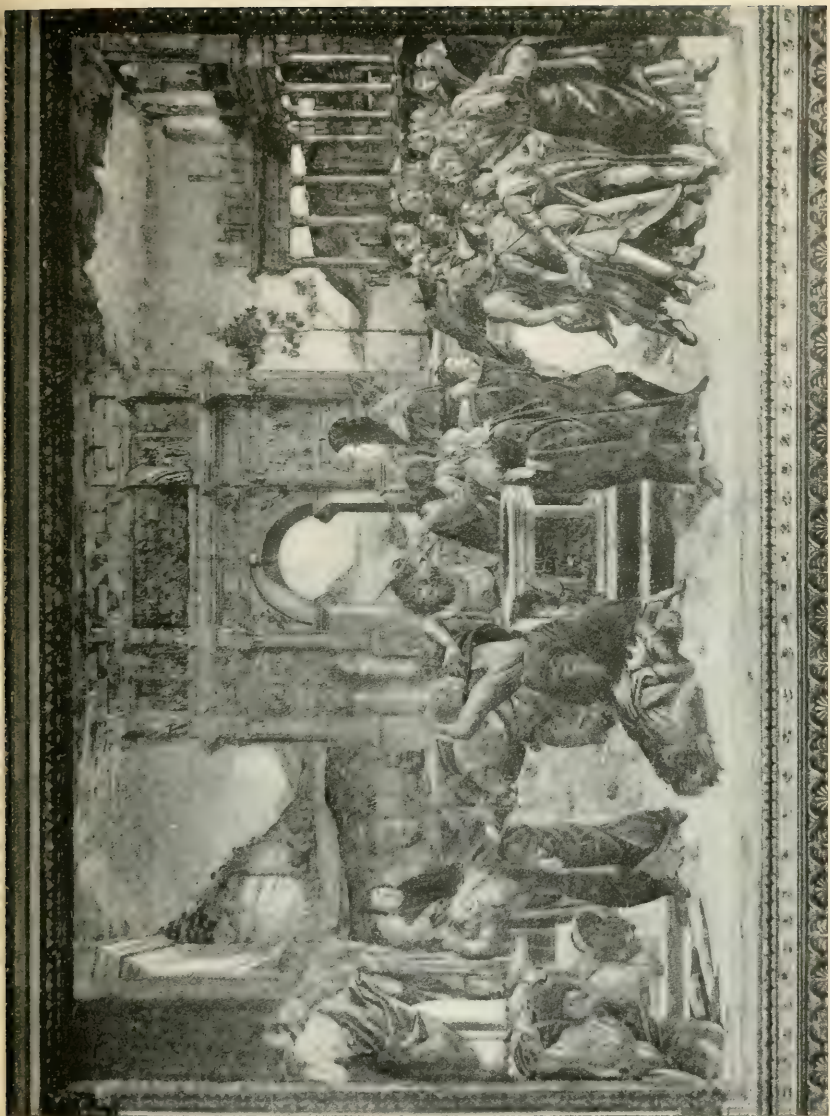



Fig. 135. — Sandro Botticelli, Punizione di Korak, Dathan e Abiron (Vaticano).

una cinquantina di figure, sentite con foco e condotte con amore, scrive il Frizzoni: « Poche opere mettono in luce accanto ai difetti le eminenti qualità artistiche del Botticelli al pari di questa tragedia maestrevolmente rappresentata ».

Il Botticelli fu mirabile decoratore, e uno de' primi a dipingere, e bene, i fiori. Egli colpisce sempre per la sua grazia nativa, per la casta nudità delle figure femminili, per la serena idealità delle sue fantasìe. Persino certe scorrezioni del disegno piacciono in questo poeta lirico del pennello, in questo strano mistagogo della pittura, pagàno a un tempo e ascetico, non per nulla troppo caro a certe disequilibr te anime moderne. L'amico di Lorenzo e del Poliziano fu del Savonarola « in guisa partigiano, che ciò fu causa che egli, abbandonando il dipignere, e non avendo entrate da vivere, precipitò in disordine grandissimo. Perocché, essendo ostinato a quella parte e facendo il *piagnone*, si diviò dal lavorare, onde in ultimo si trovò vecchio e povero di sòrte, che, se Lorenzo de' Medici non lo avesse sovvenuto, e poi gli amici e molti uomini da bene, stati affezionati alla virtù, si sarebbe quasi morto di fame » (Vasari). E il partigiano del Savonarola non poteva non intendere la grandezza di Dante. Nella sua vecchiaja, infatti, egli fece disegni illustrativi della *Divina Commedia*, disegni incisi da Baccio Baldini, che rendono preziosa la rarissima edizione fatta a Firenze nel 1481, da Niccolò della Magna, coi commenti di Cristoforo Landino.

Fu discepolo di Sandro FILIPPINO LIPPI (1457-1504), nato dagli amori di fra' Filippo con Lucrezia Buti. Filippino « fu di tanto ingegno e di sì copiosa invenzione nella pittura e tanto bizzarro e nuovo ne' suoi ornamenti, che fu il primo il quale ai moderni mostrasse il nuovo modo di variare gli abiti, e che abbellisse ornatamente con vesti antiche succinte le sue figure » (Vasari). A ventitré anni gli fu affidato nientemeno che il compimento delle pitture, lasciate interrotte da Masaccio, della Cappella Brancacci: opera da spaventare il più provetto pittore. Non giunse ad agguagliare quel genio unico, ma se la cavò con onore. Appartengono a lui parte della *Resurrezione di un giovinetto*, la *Crocifissione di S. Pietro*, *S. Pietro e S. Paolo dinanzi al Proconsole*, *S. Pietro visitato da S. Paolo nel carcere* (Fig. 136), *S. Pietro liberato dal carcere*. Non poche opere di Filippino si possono vedere a Prato e a Firenze, nelle pubbliche gallerìe, in Badìa (*Apparizione della Vergine a S. Bernardo*, opera di profondo sentimento religioso), in Santo Spirito.

Nel 1489 fu chiamato a Roma, dove dipinse la leggenda di S. Tommaso d'Aquino nella Cappella dei Caraffa alla Minerva.

Ma il soggiorno di Roma snaturò l'arte sua, allontanandolo dalla bella semplicità fiorentina.

Fu suo alunno RAFFAELLINO DEL GARBO (1466-1524), detto così forse per antifrasi, giacché, avendo di sé dato in giovinezza bellissime speranze, divenne poi goffo e sgraziato.

Chiude la serie de' maestri fiorentini del Quattrocento, e ne riassume i caratteri, DOMENICO DEL GHIRLANDAJO (1449-1494), discepolo del Baldovinetti e maestro di Michelangelo. Pratico d'orificerìa, che fu l'arte del padre suo Tommaso, detto Ghirlandajo e per essere « il primo che trovasse e mettesse in opera quegli ornamenti del capo delle fanciulle fiorentine, che si chiamano *ghirlande* », e « per averne anco fatto un numero infinito e di rara bellezza » (Vasari), Domenico non restò di disegnare continuamente, e, pittore nato, divenne un affreschista insuperabile, da stare insieme con Giotto e con Masaccio. Fu d'inesauribile fecondità: aveva ordinato a' suoi giovani di accettare qualunque lavoro che capitasse, « sebbene fossero cerchi di paniere di donne; perché, non li volendo fare essi, li dipignerebbe da sé, acciocché nessuno partisse scontento dalla sua bottega » (1).

Fig. 136. — FILIPPINO LIPPI
San Paolo visita San Pietro in carcere
(Chiesa del Carmine, Firenze).

(1) Gli *studii* allora si chiamavano, senz'altro, *botteghe*: e vi si creava la bellezza eterna!

Ci contenteremo di ricordare solo le opere di Domenico possedute dalla Toscana e da Roma. Firenze si può gloriare degli affreschi del coro di Santa Marìa Novella, della Cappella Sassetti in Santa Trinita, del *Cenacolo* del Convento di San Marco, dell'altro *Cenacolo* e del S. Girolamo della Chiesa d'Ognissanti, della Sala dei Gigli in Palazzo Vecchio, dell'*Adorazione de' Magi* nella Chiesetta degl'Innocenti, dell'*Adorazione de' pastori* nella ex-Gallerìa dell'Accademia di belle arti.

Gli affreschi di Santa Marìa Novella, ordinatigli da Giovanni Tornabuoni, cugino del Magnifico, basterebbero, nonché a quella del Ghirlandajo, alla gloria d'un secolo. Se ne legga la lunga descrizione che ne fa il Vasari. In quelle storie della Vergine e del Battista tutta la Firenze del Quattrocentro rivive: tutto ivi è fiorentino, dalle architetture alle figure, che sono veri e proprii ritratti. Così, per es., nell'affresco *Zaccarìa al Tempio* (Fig. 137), ne piace veder effigiati M. Ficino, C. Landino, A. Poliziano. Nella Cappella Sassetti sono dipinte storie di S. Francesco: nelle quali, al solito, il Ghirlandajo ritrasse Lorenzo de' Medici e altri illustri cittadini, e, genuflessi, a' due lati della storia del Miracolo, Francesco Sassetti (da non confondere, come qualcuno fa, col viaggiatore Filippo, posteriore d'un secolo), che gli aveva allogata l'opera, e Nera, sua moglie.

San Gemignano vanta gli affreschi delle cappelle di S. Fina e dell'Annunziazione nella Collegiata.

Roma possiede una delle prime opere del Ghirlandajo nella *Vocazione all'apostolato dei Ss. Pietro e Andrea*, la quale storia fa parte degli affreschi della Sistina, il « gran monumento complessivo, come il Burckhardt lo chiama, della pittura fiorentina del secolo XV ».

Verità di moti, vivezza di teste, amore delle belle architetture, poesìa de' paesaggi sono le principali doti di questo gran pittore.

Del quale il miglior discepolo, dopo Michelangelo, fu RIDOLFO (1483-1561), suo figlio.

2. — Non esciamo dalla Toscana, venendo a dire alcunché della scola senese. La quale non mantenne, in verità, le promesse del Trecento, troppo inferiore alla scultura, del cui rinnovamento fu antesignano a Siena, come sappiamo, Jacopo della Quercia; e non fu né pure la lieta scola fra lieto popolo, di cui parla Luigi Lanzi.

La pittura senese del Quattrocento è, a dir così, un'edizione riveduta e corretta, nella forma, della mistica pittura del secolo XIV.

Il che si vede nei dipinti di STEFANO SASSETTA (1412-80), al-

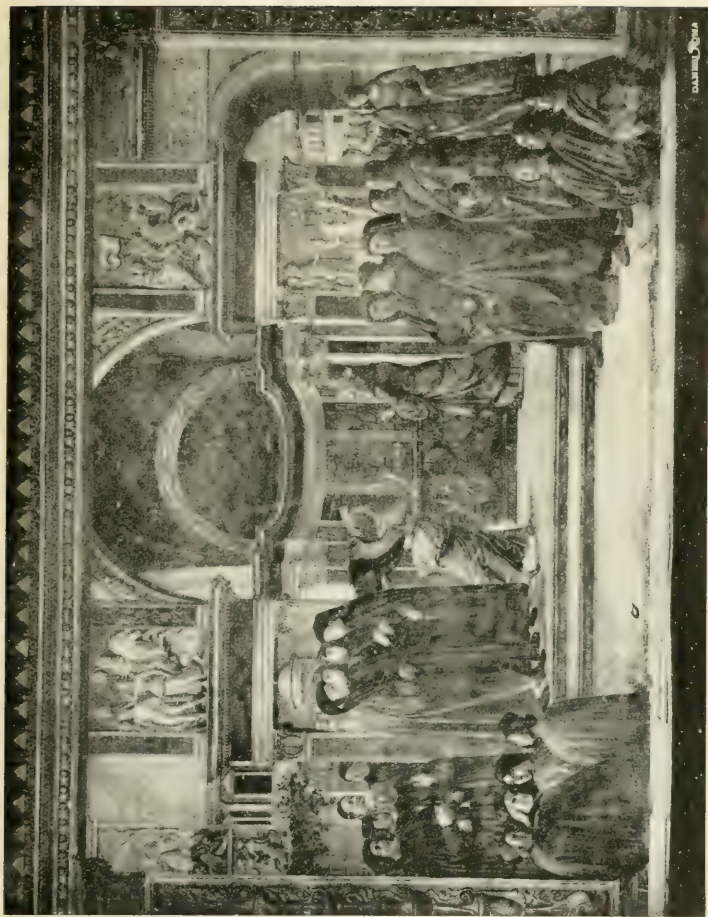



Fig. 137. — Dom. Ghirlandajo, S. Zaccaria al Tempio (Santa Maria Novella, Firenze).

cuni de' quali si conservano nella biblioteca dell'Accademia di belle arti a Siena, in San Domenico di Cortona, nella Cattedrale di Asciano. Cominciò Stefano a Siena il grande affresco della *Incoronazione della Vergine*, che fu compiuto da Sano di Pietro (1406-81), il migliore degli artisti senesi del Quattrocento, l'Angelico della scola, che aveva più volte ripetuto il medesimo soggetto della Incoronazione.

Nella Gallerìa dell'Istituto di belle arti a Siena si conserva il *Giudizio universale*, di Giovanni di Paolo del Poggio, bello per varietà di scene, di atti, di affetti, ritratti con la diligenza d'un miniatore (1453).

Domenico di Bartolo (1400-44), assistito da Priamo della Quercia, fratello di Jacopo, rappresentò nell'Ospedale di Siena il *Governo degl'infermi*, l'*Elemosina d'una possessione*, il *Matrimonio delle fanciulle dello Spedale*, l'*Indulgenza del Papa al pio Istituto.*

Ma il più valente dei discepoli del Sassetta fu Matteo di Giovanni Bartoli, desideroso di tentar cose nuove; nei putti e negli angioli, a giudizio del Milanesi, graziosissimo, e soave nei volti della Vergine; ma esagerato nell'espressione delle passioni: come si vede nella *Strage degl'innocenti*, dipinta in una lunetta della Cappella Piccolomini in Sant'Agostino a Siena, e in più luoghi ripetuta.

3. — Diremo finalmente di due pittori toscani, le cui opere sono l'addentellato della scola fiorentina all'umbro-marchigiana: Pier della Francesca e Luca Signorelli.

Pietro Franceschi, detto comunemente Della Francesca, da Borgo San Sepolcro (1406-1492), matematico insigne, oltre che pittore, studiò con Domenico Veneziano, da lui conosciuto a Perugia, col quale si recò a Firenze, dove conobbe Andrea del Castagno, e a Loreto. Diede saggio del suo valore prima nell'ospitale della città nativa, poi nella Chiesa Malatestiana a Rimini e nelle sale vaticane della Segnatura. Ma le sue pitture vaticane furono poi distrutte per dar luogo a quelle di Raffaello, il quale, molto probabilmente, delli affreschi di Pietro si valse come di guida, ispirazione, modello. Arezzo, Urbino, dove più volte il Della Francesca fu ospite di Federigo duca, Sinigaglia, Pesaro, Ancona, Ferrara, Milano ebbero opere di Piero. Le pitture del coro di San Francesco in Arezzo, rappresentanti le principali scene della *Invenzione della Croce*, mirabili per la sapienza nel ritrarre la forma umana, studiata ne' varii aspetti determinati dal sesso e dall'età, per l'ardimento delle movenze, per la potenza del chiaroscuro, dànno la giusta misura di questo gagliardo ingegno. Il quale

fu anche ritrattista potente: basti citare i ritratti famosi di Federigo da Montefeltro e di Battista Sforza, sua sposa, ne' quali è anche rappresentata con naturalezza la campagna montagnosa d'Urbino, come ne' quadri del Perugino gli ameni dintorni di Perugia. Paolo Mantz giunge a dire che « Piero si manifesta, più d'un secolo innanzi di Holbein, uno di que' ritrattisti implacabili, che esprimono la personalità umana nell'assoluto dell'intima rassomiglianza ». E l'ultimo studioso di Pietro, il Waters, scrive che nessuno de' contemporanei, a eccezione di Masaccio, superò Pietro nell'*abilità interpretativa*. Paolo Uccello lo superò nella prospettiva, il Pollajolo nell'anatomìa: ma né l'uno né l'altro seppe, come Piero, far sentire allo spettatore il significato delle cose.

Fu autore d'un trattato di prospettiva, che un suo scolaro, fra' Luca del Borgo, fece suo e pubblicò col suo nome: onde si scrisse questo epigramma:

> Geometra e pittor, penna e pennello
> così ben misi in opra, che Natura
> condannò le mie luci a notte scura,
> mossa da invidia; e delle mie fatiche,
> che le carte allumàr dotte ed antiche,
> l'empio discepol mio fatto si è bello.

Creato di Piero fu LUCA SIGNORELLI, da Cortona (1441?-1523), che, insieme con Leonardo, mostra che l'arte toscana, fino a Michelangelo, non ebbe soluzione di continuità. Luca superò il maestro, e « fu ne' suoi tèmpi tenuto in Italia tanto famoso, e l'opere sue in tanto pregio, quanto nessun altro in qualsivoglia tempo sia stato giammai; perché nell'opere che fece di pittura, mostrò il modo di fare gl'ignudi, e che si possono, sì bene con arte e con difficoltà, far parer vivi » (Vasari). Della sua prima maniera, che è quella di Pier della Francesca, diede saggi in Arezzo e a Loreto. Notevoli pajono al Burckhardt per bellezza di forma e vivezza di colorito gli Apostoli dipinti da Luca nella sacrestìa della Basilica di Loreto, e gli Evangelisti e i Padri della Chiesa, dipinti nella cupola, e le storie della *Conversione di S. Paolo*, e della *Incredulità di S. Tommaso*, nella stessa Basilica. Dal 1482 al 1488 il Signorelli dipinse nella Sistina le ultime gesta di Mosè e la morte di lui, ne' quali dipinti c'è alcunché della nobile serenità del Ghirlandajo. Ma la potenza terribile dell'« austero precursore di Michelangelo », come lo chiama Alinda Bonacci Brunamonti, si manifesta nel compimento decorativo della Cappella della Madonna di San Brizio nel Duomo d'Orvieto. Sono grandi storie e composizioni in affresco, con immenso numero di figure nude, michelangiolesche: *La predicazione dell'Anticristo*,

La fine del mondo, La resurrezione de' morti, I dannati all'Inferno, La chiamata al cielo delle anime elette (Fig. 138). Nella vòlta Luca raffigurò il Paradiso con Cristo giudice, circondato dagli Angioli, dai Santi, dai Patriarchi, dagli Apostoli, dai Màrtiri, dalle Vergini. « Questi affreschi del Signorelli (scrive il Burckhardt) ànno grandissima importanza storica, in quanto segnano i primi trionfi del nudo nell'arte moderna. In essi la forma si mostra non nella pura idealità, sibbene nella vigorìa della gioventù, nell'energìa della modellatura e del colorito. Questi affreschi non solo sono un'opera insigne del secolo XV, ma restano inimitabili per potenza d'immaginazione, grandiosità di composizione, profonda e coscienziosa sincerità nel disegno della figura umana ».

Luca, « col fondamento del disegno e degl'ignudi e con la grazia dell'invenzione e disposizione delle storie, aperse alla maggior parte degli artefici la via all'ultima perfezione dell'arte »: « onde io non mi maraviglio se l'opere di Luca furono sempre da Michelangelo sommamente lodate, né se alcune cose del suo divino Giudizio furono da lui gentilmente (!) tolte in parte dall'invenzioni di Luca... » (Vasari).

VIII.

La scola umbro-marchigiana.

Tutti gli storiografi dell'arte chiamano *Scola umbra* la scola di Gentile da Fabriano e di P. Perugino: noi la chiamiamo, più esattamente, *umbro-marchigiana*. E valga il vero.

Un bel giorno nascono nelle Marche nientemeno che Bramante e Raffaello, come più tardi vi nasceranno il Leopardi e il Rossini. Miracoli del caso! Nient'affatto.

A noi pare non si possa negare l'esistenza d'una pittura marchigiana anteriore a Raffaello. E lo à veduto anche l'Abbé Broussolle, che in una recentissima opera (1901) su la giovinezza di Pietro Perugino, ricercando le origini *de l'école ombrienne*, studia le relazioni tra l'Umbria, le Marche e, per Melozzo, le Romagne, prima della metà del secolo XV. Gubbio con Ottaviano Nelli, Fabriano con Gentile, Camerino col Boccati, Urbino col Santi, Forlì con Melozzo, Sanseverino, aggiungeremo noi, coi Salimbene, preparano e preannunziano la scola perugina. Di alcuni di questi artisti, e di altri che nomineremo, si fa il nome nei manuali di storia dell'arte. Senonché non pare che gli autori di tali manuali siano

Fig. 138. — Luca Signorelli, La chiamata al cielo delle anime elette (Duomo d'Orvieto).

molto forti in geografia: perché non parlano che di scola umbra, e pongono Fabriano, Camerino, Urbino, Sanseverino nell'Umbria! Ora, salvo Forlì, tutte le città donde escì il primo avviamento verso la nova scola, appartengono alle Marche, compresa Gubbio, che fu, solo nel 1861, data dal Valerio alla provincia di Perugia. Questo per la verità e per la *carità del loco natìo* d'uno di noi, marchigiano. La colpa, del resto, è un po' degli stessi marchigiani: Luigi Lanzi, marchigiano, storico della pittura italiana, chiamò romana la scola di Gentile e di Raffaello. Amico Ricci, poi, storico delle arti e degli artisti del Piceno, distinse la Marca d'Ancona dal Ducato d'Urbino: epperò in questo modo di moltissimi artisti marchigiani non poté parlare.

Parliamo dunque ordinatamente dei pittori marchigiani. Ricordammo fra' Jacopo da Camerino, mosaicista nel 1290 in San Giovanni Laterano; accennammo già alla scola di Oderisi da Gubbio, del quale i migliori discepoli furono Cecco e Puccio da Gubbio, Guido Palmerano, Andrea d'Ancona, Polito di Clemente da Recanati. Veri e proprii pittori del Trecento furono Francesco Chisi da Fabriano, Diotallevi d'Angeluzzo da Esanatoglia, Bocco da Fabriano, Allegretto Nuzi da Fabriano (1346-85?), forse maestro di Gentile. Nel Quattrocento fiorirono, oltre i citati Nelli, Gentile, Boccati, Santi, Salimbene, Domenico di Cecco da Gubbio, Antonio da Fabriano, discepolo di Gentile, Arcangelo di Cola, camerte, Bartolomeo Gentile, d'Urbino, Bartolomeo da Fano, Stefano Folchetti, da San Ginesio, fra' Carnevale d'Urbino: ci si mandi bona la stucchevole, ma incompleta, enumerazione. Diremo alcunché de' più notevoli.

Gentile da Fabriano (1370-1427) è il vero iniziatore della scola umbro-marchigiana, della quale è l'Angelico. Il Vasari dell'Angelico appunto lo disse discepolo: ma egli aveva vent'anni di più del frate fiesolano. Assai più credibile che imparasse l'arte dal suo concittadino Allegretto Nuzi. È certo però che Gentile conobbe a Firenze l'Angelico, e si strinse con lui in amicizia. « Ambedue ingrandirono la pittura (scrive Alinda Bonacci Brunamonti), conservandole tutte le qualità sfumate, gemmate e lucenti dell'arte che fu detta *alluminare* ».

Gentile piacque a papi, a prìncipi, al popolo per la ricchezza delle sue composizioni, pe colorito gajo, per la sua diligenza da alluminatore, per la grazia soave delle sue figure. Fu tenuto in pregio da Michelangelo, « il quale, parlando di Gentile, usava dire che nel dipignere aveva avuto la mano simile al nome » (Vasari). Lasciò sue opere in patria, in Orvieto, a Firenze, a Venezia, a Brescia. A Venezia, dipinse nel Palazzo Ducale la battaglia tra il Barba-

rossa e i Veneziani, e insegnò l'arte a Jacopo Bellini, da cui partì tutto, o quasi, il grandioso movimento della pittura veneziana.

Delle moltissime opere sue poco oggi rimane, ma basta alla sua gloria la splendida ADORAZIONE DE' RE MAGI (Fig. 139) (1423), che è singolare ornamento della Gallerìa dell'Accademia di belle arti a Firenze.

OTTAVIANO NELLI, da Gubbio (m. 1444), fu un vivace affrescante, narratore di fatti religiosi, come attestano le pitture dell'antica cappella del Palazzo Trinci a Foligno. Egli preannunzia Niccolò Alunno, cioè la scola folignate, se scola si può chiamare.

GIOVANNI BOCCATI, da Camerino, va studiato nella gallerìa della sua città, in una serie di quadri, che ricordano al Cavallucci la scola senese, e nella Pinacoteca di Perugia.

LORENZO e JACOPO SALIMBENE da San Severino (che vivevano nel 1416), furono vigorosi naturalisti, come si vede negli affreschi della Chiesa di San Giovanni a Urbino, pe' quali il Toschi non si peritò di considerarli precursori di Masaccio.

Urbino fu in questo secolo un centro artistico di prim'ordine: aveva già accolto Giotto, accolse (per citare i più illustri) Pier della Francesca, Paolo Uccello, Luciano di Laurana, Melozzo da Forlì, alcuni fiamminghi: mentre anche in altre città delle Marche, e segnatamente a Loreto, andavano a lavorare insigni artisti.

Piero della Francesca fu ospitato dall'urbinate GIOVANNI SANTI (1430-40-1494), padre di Raffaello; pittore noto meno di quel che giustizia vorrebbe. Gli giovarono senza dubbio gli ammaestramenti di Piero, come dimostra la sua *Resurrezione di Cristo*, dipinta a fresco in San Domenico a Cagli, dove i soldati dormenti intorno al sepolcro del risorto Gesù ànno atteggiamenti che rivelano nel Santi lo studio scientifico della forma umana.

Altre sue opere si vedono a Fano, a Urbino, a Gradara e in alcune delle principali gallerìe italiane ed estere. Di lui il Milanesi: « Fu mirabile nel ritrarre caratteri dolci e tranquilli, e nel dipingere gli scorti riescì valente quant'altri dell'età sua ». Fu poeta, e lasciò, ancora in gran parte inedita, una *Cronaca rimata* su le gesta di Federigo duca. Si sa: *ut pictura poesis;* ed egli, invocando le Muse, dice:

Né sdegnerete voi l'antico ardore
ch'io m'ebbi nello stil della pittura,
perch'essa a un tempo da voi merta onore.
Anzi mi par sia simil di natura,
né sì il pennel dalla penna è difforme,
che in ambi segua variata cura.

Non senza influenza sul Santi fu certamente la venuta a Urbino di MELOZZO DA FORLÌ (1438-1494), il più grande de' pittori

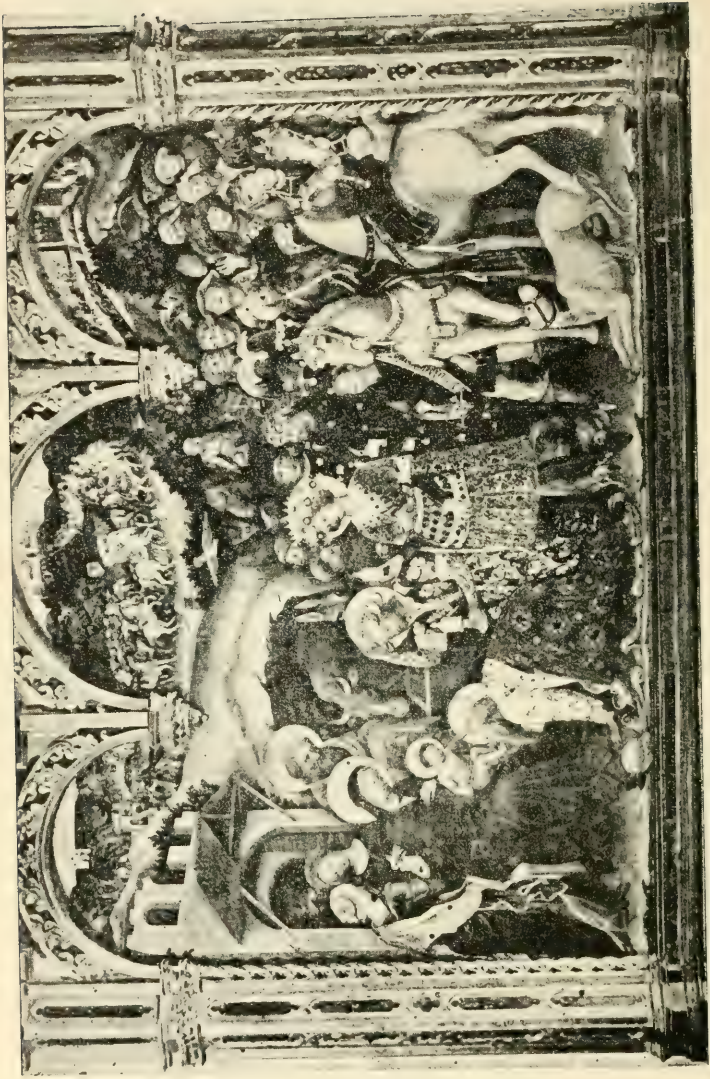



Fig. 139. — Gentile da Fabriano, Adorazione de' Re Magi (Accademia di Belle Arti, Firenze).

romagnoli, procedente dal Della Francesca e dal Mantegna. Acuta precision di contorno, matematica sicurezza di disegno, rigorosissima prospettiva lineare fanno di questo pittore un degno prosecutore dell'arte di Pietro. E a lui e al Mantegna si debbono le prime figure disegnate in iscorcio prospetticamente, di sotto in sù, molto usate poi dai cinquecentisti nelle decorazioni dei soffitti. Ma delle decorazioni di Melozzo del soffitto dei Ss. Apostoli non restano che pochi frammenti al Quirinale e nella sacrestìa di San Pietro. Un altro notevole affresco di Melozzo è quello conservato nel Museo Vaticano, rappresentante il Platina che rende omaggio a Sisto IV, circondato da' suoi nepoti. Fra il 74 e il 75 dipinse probabilmente in Urbino una serie di allegorìe rappresentanti le arti liberali (diciamo *probabilmente*, perché altri le dà a GIUSTO DI GAND, maestro fiammingo, che lavorava nella corte dei Montefeltro): delle quali allegorìe restano la *Dialettica* e l'*Astronomìa* nel Museo di Berlino, la *Musica* e la *Retorica* nella Gallerìa Nazionale di Londra, opere singolari per la mescolanza di figure ideali con figure reali, che sono veri e proprii ritratti. Nel 1478 dipinse nella cupola della Cappella del Tesoro a Loreto otto figure di profeti, e più figure d'angioli, che pochi fecero meglio di lui.

Discepolo di Pier della Francesca fu BARTOLOMEO CORRADINI, detto FRA' CARNEVALE d'Urbino (m. 1484); architetto, che forse lavorò nel Palazzo Ducale; pittore, di cui due opere si serbano nella Gallerìa B rberini, e maestro di pittura, se dobbiam credere al Vasari, a Bramante giovinetto. Del quale BRAMANTE la Pinacoteca di Brera acquistò recentemente (novembre 901) nove affreschi di casa Prinetti, in cui palese è lo studio delle statue antiche e insieme della maniera di Melozzo: l'unica opera pittorica superstite di quel *terribile ingegno*.

Le Marche, in somma, ànno nella prima metà del Quattrocento un buon numero di valenti maestri, che aprono la via a' mistici pittori perugini. Nelle Marche era diffuso, non meno che nell'Umbria, lo spirito francescano, che vivifica i quadri de' loro pittori. « La provincia della Marca (leggesi nei *Fioretti di San Francesco*) fu, a modo che 'l cielo di stelle, adornata di santi ed esemplari frati, li quali, a modo che luminari di cielo, hanno alluminato e adornato l'ordine di Santo Francesco e il mondo con esempli e con dottrina ». Senonché ne' pittori piceni non c'è soltanto il misticismo, ma eziandìo, cosa che spesso alla scola perugina manca, il senso della realtà.

Non manca però all'Alunno, la cui arte deriva, come s'è detto, da quella del Nelli, che dipinse a Foligno. NICOLÒ DI LIBERA-

TORE MARIANI, detto l'ALUNNO (1430-1502), da Foligno, chiude il primo periodo della scola umbro-marchigiana, o, se vuolsi, segna il passaggio dalla pittura più propriamente marchigiana alla pittura più propriamente umbra. Su lui non furono per altro senza efficacia gli esempi di Benozzo Gozzoli, che lavorò insieme con l'Angelico nelle vicinanze di Foligno.

Il naturalismo dell'Alunno non ci deve far dimenticare le delicate visioni di un altro folignate, ANTONIO MEZZASTRI, di cui si possono vedere, nella Pinacoteca di Foligno, trasportati su tela, alcuni affreschi.

L'Alunno prepara la scola perugina, della quale, prima del Perugino, BENEDETTO BONFIGLI (1496) e FIORENZO DI LORENZO (1440-45-1520) sono i migliori rappresentanti. Ma l'*Adorazione dei Magi* del Bonfigli è imitazione, non sempre felice, di quella di Gentile da Fabriano.

Si ricorda anche BARTOLOMEO CAPORALE, la cui maniera s'accosta, con maggior robustezza di colorito, a quella dell'Alunno. Perugia di lui conserva nella Pinacoteca un'*Annunziazione* (1466) e un'*Ascensione*, dipinta in compagnia del Bonfigli.

Ma i più insigni maestri della scola perugina sono PIETRO VANNUCCI, di Città della Pieve (1446-1523), detto appunto IL PERUGINO, e il Pinturicchio.

Pare che il Perugino formasse una nova scola notevole per sentimento mistico; ma il Broussolle crede ch'e' fosse discepolo del Bonfigli. Non bisogna per altro trascurare l'influenza sul Perugino della pittura toscana. Si sa che, a vent'anni, Pietro si recò a Firenze, sperando di trovarvi miglior fortuna. Il Perugino non fu vario. La sua anima è idillica ed elegiaca. Il dolore è per lui nimico della gioja, non della pace. Pace e idealità sono i suoi caratteri: egli rappresenta il dolore come rassegnazione: nel suo *S. Sebastiano* gli occhi ànno spasimo e pianto, ma le membra son quiete: questa è « la negligenza del dolore per l'amore », « il patimento dominato dalla speranza » (Alinda Bonacci Brunamonti). Mentre nei primitivi della scola umbro-marchigiana trovi, oltre l'estasi e la pietà religiosa, un sentimento drammatico, mancò al Perugino questa varietà: le sue teste son tutte inspirate e sentimentali, le figure abbandonate e molli, un po', se vogliamo, convenzionali. Si veda l'*Assunta* (1500) (Fig. 140), nella Gallerìa dell'Istituto di belle arti a Firenze, una de

> le Madonne che vide il Perugino
> rider ne' puri occasi de l'april,
> e le braccia, adorando, in su 'l Bambino
> aprir con deità così gentil.

Fig. 140. — Perugino, L'Assunzione della Vergine (Gall. ant. e mod. di Firenze).

Affrescante e pittor di cavalletto di squisita finitezza, le sue opere furono infinite. Rammentiamo gli affreschi della *Sistina* (1482?), mandati a terra per fare la facciata del *Giudizio* di Michelangelo, la *Deposizione* del Palazzo Pitti (1495), il grande affresco a Santa Marìa Maddalena de' Pazzi (1492-96), a Firenze, sua opera capitale.

« Aveva Pietro tanto lavorato e tanto gli abbondava sempre da lavorare, che e' metteva in opera bene spesso le medesime cose; ed era talmente la dottrina dell'arte sua ridotta a maniera, ch'e' faceva a tutte le figure un'aria medesima » (Vasari).

Pietro ebbe l'onore di essere il maestro di Raffaello; ma altri suoi *creati* debbono essere qui ricordati.

Giovanni di Pietro, detto lo Spagna (m. avanti il 1530), lavorò molto a Spoleto e in altre città dell'Umbria, e « colorì meglio che nessun altro di coloro che lasciò Pietro dopo la sua morte » (Vasari). Di lui scrive la citata Brunamonti che « la spiritualità fine del suo pennello nei visi è uguagliata, ma forse non superata, dallo stesso Urbinate ». « Nella montana ròcca di Spoleto (séguita la gentile scrittrice) dipinse più che mai celeste il sorriso della Vergine, contrapposto a' truci sorrisi di Lucrezia Borgia, che rese il luogo sinistro di sua presenza: onde anc'oggi si chiama dal popolo la Ròcca della Spiritata ».

Altri alunni di Pietro furono Andrea Luigi d'Assisi, detto lo Ingegno (fioriva nel 1510), che avrebbe superato il maestro, se non fosse divenuto cieco; G. B. Caporali, architetto e pittore, traduttore e commentatore di Vitruvio (Perugia, 1536), e soprattutto Bernardino Pinturicchio (1454-1513).

Veramente, siccome tra il Perugino e il Pinturicchio c'è solo differenza di otto anni, è probabile che anche il Pinturicchio sia escito dalla scola di uno di quei maestri perugini anteriori a Pietro. Il Pinturicchio, massime come affrescante, è artista di valore. « Prima d'ogni altra cosa è un frescante instancabile e spedito, decoratore ingegnoso, vario e di fecondità inventrice sorprendente. Slanciandosi arditamente nel moto del risorgimento, avrebbe preso posto in prima linea, quando avesse in tutte le sue opere curata la perfezione della esecuzione. Disgraziatamente era suo desiderio operar molto e sollecitamente, come indica il soprannome datogli di Pinturicchio » (Lafenestre). Il Pinturicchio « fu persona che ne' lavori grandi ebbe molta pratica », ma « ebbe molto maggior nome che le sue opere non meritarono ». E, se dobbiamo credere al Vasari, che così lo giudica, i cartoni della Librerìa di Siena furono di mano di Raffaello. Le maggiori sue opere appartengono al papato di Alessandro VI, pel quale

dipinse tre stanze nell'appartamento Borgia (1493), dando prova della sua fantasìa festosa. « In detto palazzo ritrasse sopra la porta d'una camera la signora Giulia Farnese nel volto d'una nostra Donna, e nel medesimo quadro la testa d'esso papa Alessandro, che l'adora! » (Vasari).

Fig. 141. Pinturicchio, Il Piccolomini riceve la corona (Siena).

Ma il suo capolavoro sono gli affreschi della librerìa del Piccolomini a Siena (1502-1507), rappresentanti i fatti della vita di Pio II (Fig. 141).

Chiamato a Roma da Giulio II nel 1508, vi si recò insieme con Luca Signorelli; ma splendevano ne' cieli dell'arte gli astri di Michelangelo e di Raffaello, e i due vecchi artisti si refugiarono a Siena, dove dipinsero alcune storie nel Palazzo di Pandolfo Petrucci.

Tornando a' marchigiani, convien parlare d'un quattrocentista, veneto di nascita, o di educazione, ma marchigiano di elezione. CARLO CRIVELLI, della cui vita poco si sa.

Egli cominciò a richiamare l'attenzione degli studiosi in sul principio del secolo scorso, quando molti de' suoi quadri, sotto il governo napoleonico, escirono dalle chiese e dai conventi marchigiani, pe' quali erano stati fatti, per passare in raccolte pubbliche e private d'Europa. Non si conosce la data della sua nascita, né quella de la sua morte: la data più remota de' suoi quadri è quella d'una tavola di Massa Fermana, che è certamente opera giovanile, ma non d'un esordiente: 1468; e l'ultima si legge nella *Incoronazione della Vergine* della Gallerìa di Brera: 1493. Egli esercitò l'arte sua principalmente nelle Marche: dal 68 al 70 o 73, lavorò successivamente a Massa Fermana, Fermo, Ancona, Pausula e Monte Fiore; dal 70 o 73 all'87 circa, dimorò in Ascoli; poi si stabilì a Fermo, dove probabilmente morì. Allevò all'arte il suo figliolo (?) VITTORIO CRIVELLI e un LORENZO DA SAN SEVERINO, da non confondere col Salimbene nominato. Ci lasciò una cinquantina d'opere, che si conservano nelle Marche, nella Gallerìa di Brera, a Berlino, nella Gallerìa Nazionale di Londra, recentemente studiate, queste ultime, da P. Buschmann juniore. Queste opere sono giunte a noi perfettamente conservate e per la loro lunga immobilità e per la mirabile accuratezza della loro esecuzione: lezione ai nostri artisti contemporanei, che, incuranti della conoscenza chimica dei colori, dipingono quadri che vivono la vita delle rose o... delle esposizioni. Il Crivelli sdegnò la pittura a olio, lavorava a tempera, e preparava e distendeva con le più minuziose cure i colori, scelti tra i più durevoli e preziosi. Se si pensa che il Crivelli viveva nel tempo dei grandi rinnovatori, non distogliendosi mai da' procedimenti bisantini, rifiutandosi di dipingere a olio, usando gli sfondi d'oro, riproducendo sempre gli stessi tipi e motivi, l'arte sua dev'essere considerata convenzionale e reazionaria; ma, se si giudica l'arte in sé stessa, indipendentemente da ogni circostanza, non si può non ammirare sinceramente la grazia un po' leziosa delle forme, la nobiltà delle figure, lo scintillìo de' colori di C. Crivelli. Il quale, dice bene il Buschmann, « gittandosi nella corrente delle idee nuove, non sarebbe stato che un allievo dei grandi maestri veneti del tempo suo; mentre occupa un posto del tutto indipendente, unico quasi, nell'arte italiana; è l'ultimo fido all'arte bisantina, ch'egli eleva al suo più alto grado di perfezionamento; del quale riassume tutti gli splendori, esaurisce tutte le risorse, e che arricchisce e amplifica con le creazioni del proprio genio ».

Ma è proprio vero che il Crivelli si sottrasse, come il Buschmann crede, al mondo esteriore, creando un'arte di altri tèmpi, che fu, insomma, un solitario? Pare a noi che il Crivelli, *venetus*, come si firma ne' suoi quadri, educatosi nel Veneto, come dimostrano le sue manifeste derivazioni dalla scola muranese e dalla padovana, e segnatamente dal Mantegna, di cui riprodusse il motivo dei festoni di frutta e di fiori, essendosi stabilito giovanissimo nelle Marche, risentì l'azione dei pittori piceni mistici e arcaicizzanti. E, quando questi saranno studiati, il Crivelli non parrà più un miracolo.

Chi conosce, per esempio, Stefano Folchetti da San Ginesio? Di lui si ànno tre quadri in tre chiese di quella piccola città, patria di Alberigo Gentile, e due nella pinacoteca comunale: una *Pietà* (in mezzo, la Vergine col Cristo morto, e ai lati s. Sebastiano e s. Benedetto, s. Bernardo e s. Rocco) e una *Vergine con santi* (in mezzo, la Vergine col Bambino: a destra, s. Francesco con le stimmate; a sinistra, s. Liberato, da Loro, uno dei primi nobili figli del Poverello d'Assisi). Il primo è del 1492; il secondo del 1498. Un magnifico trittico del Folchetti è nella Collegiata d'Urbisaglia. Tutte le indicazioni ci sono date dall'ingenuo pittore, che, come il Crivelli, fa grande sfoggio d'oro e usa gli sfondi tutti d'oro.

Più tardi un altro grande veneto, Lorenzo Lotto, diffuse l'arte veneta nelle Marche, massime a Recanati e a Jesi: e fu una restituzione: perché i Veneti dovevano in parte a Gentile da Fabriano, maestro di Jacopo Bellini, né più né meno che il cominciamento della scola veneziana.

E ora finalmente diremo di due artisti urbinati che, sebbene appartengano al xvi più che al xv secolo, si possono, pe' caratteri dell'arte loro, considerare quattrocentisti: il Viti e il Genga.

Timoteo Viti, d'Urbino (1470-1524), andò giovinetto a Bologna, dove studiò presumibilmente sotto la disciplina del Francia, sebbene il Vasari scriva che, « da sé stesso guidato e dalla mano della natura, si pose arditamente a colorire, pigliando un'assai vaga maniera e molto simile a quella del nuovo Apelle suo compatriotta ».

Tornato in patria a ventisei anni, vi die' prova del suo valore: tantoché, divulgatasi la sua fama, fu chiamato a Roma, narra il Vasari, da Raffaello, col quale dipinse, nella Chiesa della Pace, le *Sibille:* « il che affermano alcuni che ancora si ricordano averlo veduto lavorare ». Poi tornò a Urbino, dove seguitò a lavorare, spesso in compagnia di Girolamo Genga, dando anche opere a Forlì, a Città di Castello, a Cagli, a Castel Durante. « Fu Timoteo

(dice il Vasari) gagliardo disegnatore, ma molto più dolce e vago coloritore, in tanto che non potrebbono essere le sue opere più pulitamente né con più diligenza lavorate. Fu allegro uomo e di natura gioconda e festevole, e nei motti e ragionamenti arguto e facetissimo. Si dilettò sonare d'ogni sòrta strumenti, ma particolarmente di lira, in su la quale cantava all'improvviso con grazia straordinaria ».

Il Vasari chiama il Viti discepolo di Raffaello; ma l'opinione che oggi prevale, è ragionevolmente l'opposta. Raffaello, nato nel 1483, aveva tredici anni di meno. Quando, nel 96, di ventisei anni, Timoteo tornò a Urbino, Raffaello aveva tredici anni. È naturale che Timoteo insegnasse al suo concittadino quel che aveva imparato a Bologna: com'è attestato dal confronto delle prime opere di Raffaello con quelle di Timoteo. Il che non esclude che poi a Roma Raffaello si ricordi del suo maestro. Dunque, prima del Perugino, Raffaello ebbe due maestri nella sua città natale: prima, il padre suo Giovanni Santi; poi Timoteo Viti.

Merita fama assai maggiore di quella che gode, l'altro urbinate GIROLAMO GENGA (1476-1551), universale ingegno, al quale il Vasari dà lode di pittore, scultore, architettore, buon musico e bellissimo ragionatore. Scolaro di Luca Signorelli, che seguì nella Marca, a Cortona, a Orvieto, e poi del Perugino, insieme con Raffaello, minore a lui di sette anni, che molto lo amò; studiò poi a Firenze, dipinse a Siena, tornò a Urbino, dove per Guidubaldo duca secondo fece non pochi lavori, spesso in compagnia del Viti, e disegnò scene e apparati di commedie, essendo assai dotto in prospettiva. Da Urbino se ne andò a Roma, dove dipinse in Santa Caterina da Siena, in Via Giulia, la *Resurrezione di Cristo*, « nella quale si fece conoscere per raro ed eccellente maestro » (Vasari), e attese a misurare monumenti antichi. Francesco Marìa, successo a Guidobaldo, lo richiamò a Urbino, e, cacciato dal ducato, si fece da lui seguire a Mantova. In quegli anni il Genga dipinse a Cesena e a Forlì. Tornato il Duca nello Stato, anche il Genga tornò a Urbino, dove dal Duca fu adoperato come architetto. Ma le sue opere architettoniche, romaneggianti, appartengono all'architettura del Cinquecento.

Concludendo: esiste una pittura marchigiana anteriore a Raffaello?

IX.

1. *La scola padovana.* — 2. *La muranese.* — 3. *La veneziana.* 4. *La vicentina e la veronese.*

1. — Venendo a parlare delle scole del Veneto, cominciamo dalla padovana, che è indubbiamente un riflesso della fiorentina. Gli esempi di Giotto, seguìto da Altichieri da Zevio e da Jacopo d'Avanzo, e di Donatello, la cui influenza sul Mantegna è innegabile, aveva destato in Padova il senso del naturalismo: al quale Francesco Squarcione (1394-1474), raccogliendo statue e rilievi classici, aggiunse l'amore dell'antico, già ispir to a Padova dal Petrarca.

Poco resta dello Squarcione, prima sarto, poi ricamatore, poi pittore. Il suo merito principale è quello di aver istituito una specie d'accademia d'arte, di aver incoraggiato, oltre gli studii archeologici, quelli dell'anatomìa e della prospettiva, di aver adoperato i migliori suoi discepoli in grandiose opere, da lui ideate e dirette: delle quali la più degna di nota sono gli affreschi della Chiesa degli Eremitani a Padova, compiuti dal Mantegna (1459), il migliore dei discepoli dello Squarcione, e il principe della scola padovana.

Andrea Mantegna (1431-1506), non mantovano, come si crede, ma vicentino, nato d'umilissima gente, fu accolto dallo Squarcione, che lo adottò come figlio. L'amore per le opere dei Bellini e, più, per la bella figlia di Jacopo, Nicolosa, che il Mantegna sposò, fu causa della rottura delle sue relazioni con lo Squarcione, che censurò acerbamente le opere successive del suo *creato*, massimamente quelle degli Eremitani (a cui il Mantegna lavorò con altri discepoli dello Squarcione, Niccolò Pizzolo, padovano, Jacopo da Forlì, Buono, ferrarese, e Marco Zoppo, bolognese), dicendole dure, « perché aveva nel farle imitato le cose di marmo antiche ». Queste censure giovarono al Mantegna, che « si diede a ritrarre persone vive; e vi fece tanto acquisto, che in una storia che in detta cappella gli restava a fare, mostrò che sapeva non meno cavare il buono dalle cose vive e naturali che da quelle fatte dall'arte » (Vasari). Al dotto, insomma, seguiva il naturalista, e de' più grandi, da star vicino a Masaccio e a Leonardo.

Chiamato a Mantova nel 1459, dipinse nel Palazzo Ducale la Camera degli Sposi (Fig. 142) con maravigliosa fantasìa decora-

trice e maestrìa di ritrattista. Per l'importanza iconografica le pitture della Camera degli Sposi gareggiano con quelle del Ghirlandajo. Se nelle prime opere del Mantegna è notevole l'imitazione statuaria, e negli affreschi della Camera degli Sposi l'imitazione del vero, è notevole il classicismo nel *Trionfo di Cesare*, dipinto per lo stesso Ludovico Gonzaga signore di Mantova, che oggi si conserva nel Palazzo Reale di Hampton-Court, presso Londra. Questo *Trionfo* è, con la *Scuola d'Atene* di Raffaello, la più maravigliosa ricostruzione pittorica dell'antichità. « In Raffaello è la sintesi del sapere; qui, dello spirito eroico e della grandezza immortale » (Lipparini).

Fig. 142. — Mantegna, La famiglia Gonzaga (Mantova).

La casa del Mantegna abitata in Mantova, dove morì, è ricca di pregevoli decorazioni.

Seppe rappresentare i santi guerrieri con forme a un tempo eroiche e devote, come si vede nella *Madonna della Vittoria*, al Louvre. « Mostrò con miglior modo come nella pittura si potesse fare gli scorti delle figure al disotto in sù, il che fu certo invenzione difficile e capricciosa » (Vasari): invenzione della quale spetta, come dicemmo, il merito anche a Melozzo. In ogni modo, il suo *Cristo morto* della Pinacoteca di Brera giacente in terra in modo da presentare allo spettatore la pianta de' piedi e il corpo di sfuggita, è il più mirabile scorcio del Quattrocento. Il Mantegna fu anche il miglior incisore de' tèmpi suoi.

Il Mantegna, come il Botticelli, amò le allegorìe: le sue « raffinate immaginazioni fiabesche » « dicono eloquentemente il gusto d'un'età risvegliatasi appena dai terrori del medio evo, e già tutta in balìa alle lusinghe della favola greca, presa d'un matto amore per tutte le divine capestrerìe dei poeti » (Massarani).

Quest'amore dell'antico parve al Selvatico che spegnesse nel Mantegna la fiamma del sentimento e ne facesse un ingegno geometrico; ma C. Blanc gli rispose che, se l'espressione nelle opere mantegnesche è temperata e grave, come s'addice a un uomo nudrito del midollo degli antichi, non esclude la grazia. Anzi la grazia del Mantegna, con quella sua maniera « un pochetto tagliente e che tira talvolta più alla pietra che alla carne viva », e con que' suoi panni « crudetti e sottili » (Vasari), è una certa grazia arcaicizzante, come sarà in parte quella di Leonardo e del Dürer, genii sovrani, che, pur precorrendo i tèmpi quanto a dottrina, ànno, per un certo lor fare da mistagoghi, più della misteriosa e profonda ingenuità sentimentale de' primitivi che dell'opulenta e luminosa bellezza dei perfetti, ma meno animati e animosi cinquecentisti.

2. — Jacobello del Fiore (m. 1439), Michele Giambono (viveva ancora tra 'l 1440 e 'l 60) e frate Antonio da Negroponte seguitavano a bisantineggiare, quando i Veneziani, riconoscendo la inferiorità dei loro pittori, si rivolsero a Gentile da Fabriano e al Pisanello, perché ornassero il Palazzo Ducale. Dicemmo di Gentile.

Quanto a Vittore Pisano (fioriva nel 1422-97), detto il Pisanello, dipinse nel Palazzo Ducale nel 1422, dopo Gentile. Il poco che di lui possediamo, ce lo mostra assai diverso dal suo collaboratore. Verona, nelle chiese di San Fermo e di Santa Anastasia, conserva alcuni affreschi, tra i quali colpisce per forza naturalistica il *San Giorgio che uccide il drago*. Fu maestro nel disegnare gli animali, specialmente il cavallo; fu insuperabile medaglista.

Contribuirono a liberare la scola veneta dal bisantinismo i

fratelli Vivarini dell'isoletta di Murano, su i quali non fu senza efficacia l'opera di Gentile e di Antonello da Messina.

Di Antonio Vivarini e di un Giovanni d'Alemagna, di Colonia, si vede, nella Gallerìa di Venezia, una tavola dipinta tra il 1440 e il 46, rappresentante la Vergine in trono, sotto un baldacchino, con a lato i dottori della Chiesa. Bartolomeo Vivarini, fratello di Antonio (viveva ancora nel 1499), dà alla scola muranese, per azione della padovana, impronta naturalistica: e così, e più, Luigi Vivarini o Alvise da Murano (1461-1503), forse fratello dei precedenti. I fratelli Vivarini, coi fratelli Bellini, presero parte alla decorazione della Sala del Gran Consiglio, distrutta dall'incendio del 1577.

3. — Ben più gloriosa vita ebbe la scola veneziana. Da Jacopo Bellini a Tiziano Vecellio, che magnifica ascensione!

Jacopo Bellini (1400?-1464?), lo Squarcione della scola veneziana, fu discepolo di Gentile da Fabriano, col quale soggiornò, nel 1424, a Firenze. Attestano la sua dottrina i disegni che si conservano nelle raccolte del Louvre e del Museo Britannico. Lo onora una Madonna della Gallerìa di Venezia, la quale dimostra che tra l'arcaismo di Gentile e il realismo fiorentino egli seppe farsi una maniera sua.

Intanto Antonello da Messina diffondeva a Venezia l'uso della pittura a olio, che valse a fortificare le native tendenze al colore de' pittori veneziani, de' quali fu detto che intinsero il pennello nell'arcobaleno. Abbiamo accennato a suo luogo alle cause naturali e sociali di questo fatto; ma non bisogna trascurare certe pratiche dei veneti pittori. Prima di tutto essi (e in questo non erano soli) preparavano le tavole e le tele col gesso, che dava alle tinte lucentezza e trasparenza; poi ebbero in proprio l'arte di lavorare non tanto d'impasti, quanto di colpi e di tócchi, ponendo a lor luogo i colori senza strofinarli, né ammucchiarli; onde la lor mirabile prontezza di mano e d'ingegno lasciava alle tinte freschezza e virginità. Pratiche queste che più tardi il Rubens fe' conoscere alla Fiandra, e Luca Giordano a Napoli e alla Spagna.

Gentile (1426?-1509) e Giovanni Bellini (1428-1516), detto Giambellino, il Mantegna della scola veneziana nel Quattrocento, compirono l'opera paterna: Gentile (chiamato così dal padre, dice il Vasari, « per la dolce memoria che teneva di Gentile da Fabriano ») si dedicò soprattutto alle scene animate, arricchite da prospettive; Giovanni mirò all'eccellenza ne' quadri di soggetto.

Avendo Maometto II richiesto a Venezia uno de' più valenti pittori, Gentile andò a Costantinopoli, dove si fece onore, e di-

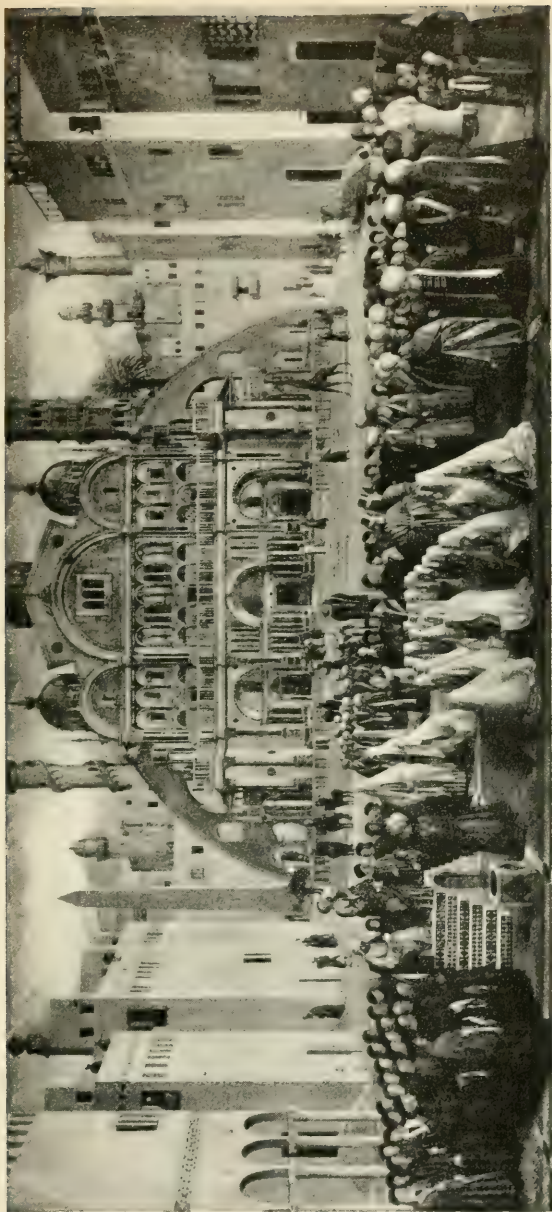



Fig. 143. — GENTILE BELLINI, La predicazione di San Marco in Alessandria (Galleria Brera, Milano).

segnò molti monumenti antichi, e forse cominciò il quadro *La predicazione di San Marco in Alessandria* (Fig. 143), oggi nella Gallerìa di Brera. Alcune sue belle prospettive si conservano nella Galleria di Venezia. Giambellino forma con Cima da Conegliano e con Vittore Carpaccio il primo glorioso triumvirato della scola veneta. L'altro sarà formato da Tiziano, da Paolo Veronese e dal Tintoretto.

Nelle prime sue opere, per esempio nella *Trasfigurazione* della Gallerìa Correr, nell'*Orazione nell'orto*, della Gallerìa Nazionale di Londra, nella *Pietà*, della Gallerìa di Brera, si sente il Mantegna. Ma più tardi si formò uno stile proprio, dal colorito vivace. Morto vecchissimo, più che novantenne, lavorò senza posa, studioso di continuo miglioramento. L'ultimo suo quadro, rimasto interrotto, fu dato, perché lo compisse, a Tiziano, giudicato il solo degno di toccar l'opera del maestro.

Fig. 144. — Giambellino, Madonna (R. Galleria di Venezia).

« Giambellino (dice il Morelli) è a' miei occhi il più grande artista del secolo XV dell'Italia settentrionale. È grandioso e serio, delicato e amabile, ingenuo e semplice, a seconda del luogo e del soggetto. Le sue donne e i suoi fanciulli, i suoi vecchi e i suoi giovani non sono mai gli stessi... Talvolta egli è perfino fantastico, come il suo eminente scolaro Giorgione: e ce lo attesta il suo delizioso quadro allegorico nella Gallerìa degli Uffizii ». Ne' suoi quadri è molto notevole il paese. Giambellino finalmente è forse il più gran pittore di Madonne: si veda la sua sala (geniale idea di Giulio Cantalamessa e di P. Paoletti) nella Gallerìa di Venezia (Fig. 144). Avendo ritratto a Pietro Bembo una sua innamorata, ebbe da lui (come già il Memmi dal Petrarca) quel sonetto che comincia:

O imagine mia celeste e pura...

Cima da Conegliano (n. circa il 1460, m. dopo il 1517) è detto dal Morelli *eccellente pittore*, ma non dotato di molta originalità. Certo, egli fu il miglior disegnatore della scola veneziana. Gli

giovarono, in ogni modo, gli ammaestramenti diretti di Giambellino e quelli indiretti di Antonello da Messina. Di questo serio e coscenzioso artista restano opere nelle chiese di Conegliano e di Venezia, nelle gallerìe di Parma, Dresda, Milano, Venezia, Bologna.

Vittore Carpaccio (1490?-1541?), creduto istriano di nascita, unitosi con Gentile, col quale soggiornò forse a Costantinopoli (1479), si die' con passione alle grandi composizioni.

Nella Gallerìa di Venezia c'è il suo ciclo delle Storie di Santa Orsola, mirabile per varietà di motivi e vigorìa d'espressione (Fig. 145). Il Carpaccio è il pittore del fasto della Repubblica veneta; e nelle sue tele, più che le storie di sant'Orsola, in verità, richiamano la nostra attenzione le magiche vedute di Venezia e le gondole e gli addobbi e le vesti dei nobili e dei cittadini. Mirabili anche i dipinti della Chiesa di San Giorgio degli Schiavoni.

Marco Basaiti, friulano (viveva nel 1490), escito dalla scola di Luigi Vivarini, rammenta Giambellino e Cima, se non anche Antonello da Messina. Valente fu nei piccoli quadri e ne' ritratti, uno de' quali si può vedere nella Gallerìa Morelli a Bergamo.

Zorzi da Castelfranco (Barbarelli?), detto Giorgione (1478-1511), chiude la serie dei maestri veneziani del Quattrocento e preannunzia gli splendori di Tiziano. Egli, scrive il Cavallucci, « senza rifiutare il passato, ha ringiovanita la maniera della scola con un fare più ampio, con un colorito luminoso, un modellato largo e pastoso, col sentimento poetico del paesaggio, che ha spesso importanza pari alle figure che in esso campeggiano ».

Poco di lui si sa. Incontestabilmente autentica è la Madonna in trono, coi santi Francesco e Liberale, ch'ei dipinse per la Chiesa di Castelfranco nella Marca Trevigiana, suo luogo natale: un capolavoro.

4. — Treviso, Cividale del Friuli, Udine ebbero discepoli di Giambellino.

Una scola degna di memoria, fra la padovana e la veneziana, ebbe Vicenza per opera di Bartolomeo Montagna (1450?-1523), nativo del Bresciano, pittore religioso, or mantegnesco, or bellinesco, il quale associa alla gravità calma delle sue figure la luminosità dei paesaggi che servono di sfondo. La *Madonna in trono* della Gallerìa di Brera, armoniosa e viva di colorito, è una delle più belle opere del secolo XV nell'Italia settentrionale.

Furono suoi scolari Benedetto Montagna (1490-1541), suo figliolo, valente nell'incisione in rame; Giovanni Bonconsiglio, detto il Marescalco, che vince il maestro per delicatezza d'ese-

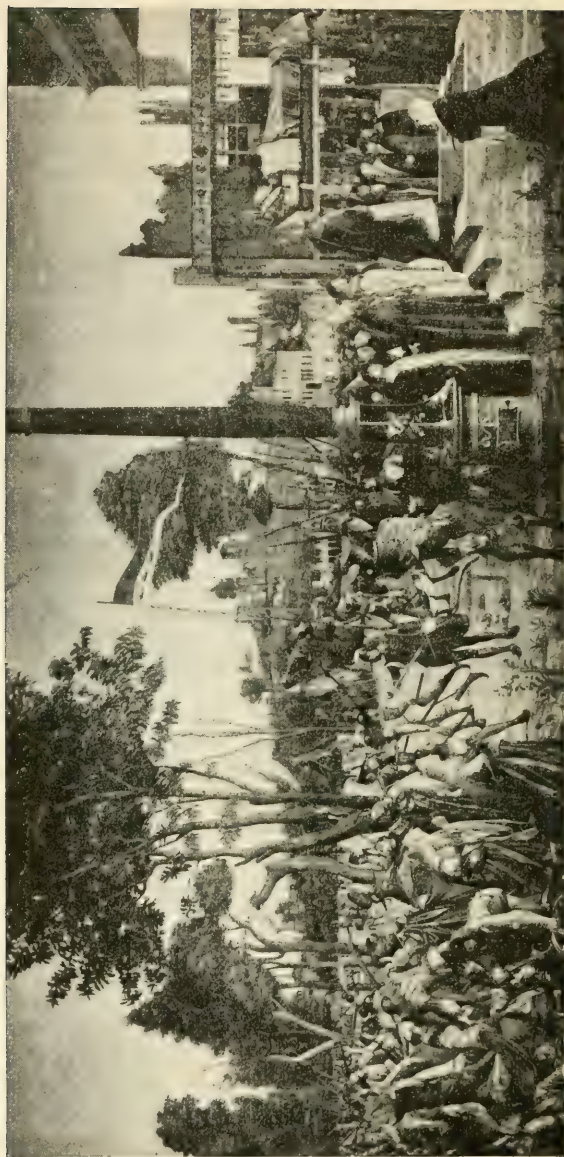



Fig. 145. — Carpaccio, Storie di Sant'Orsola (R. Galleria di Venezia).

cuzione; GIOVANNI SPERANZA, che con le sue figure pallide e gracili mostra la sua predilezione per la scola umbra e per la ferrarese (vedi sue opere in Santa Chiara, in Santa Corona, e nella Gallerìa di Vicenza); e FRANCESCO DA PONTE, detto IL BASSANO (m. 1531), capostipite d'una dinastìa di pittori che a suo luogo nomineremo.

Più sollecito era stato il rinnovamento a Verona, dove STEFANO DI ZEVIO (1393-1450?) avea prediletto la maniera di Gentile da Fabriano. Nell'ultimo periodo del Quattrocento Verona ebbe non pochi pittori (FRANCESCO BONSIGNORI, GIROLAMO BENAGLIO e FRANCESCO, suo figlio, GIOV. MARIA FALCONETTO, DOMENICO MORONE e FRANCESCO, suo figlio, G. FRANCESCO e GIOVANNI fratelli CAROTTA, PAOLO MORANDO, detto IL CAVAZZOLA, e altri), tutti veronesi; artisti buoni, ma che poco aggiunsero all'arte de' capiscola; spesso duri di forme, come i veneziani non sono, e meno vivaci dei veneziani nel colore. Fa eccezione Francesco Morone (1472-1529), bellinesco.

X.

1. — *La scola lombarda.* — 2. *L'emiliana.* — 3. *La scola fiamminga a Napoli e la scola messinese.*

1. — Si crede generalmente che una scola lombarda di pittura non esista, anteriormente a Leonardo. È vero (diceva Corrado Ricci in una conferenza su la *Varietà nella pittura italiana*) che Leonardo e Bramante ànno esercitato a Milano e intorno una grande influenza, ma non tale da sopprimere il serio e severo sentimento estetico regionale. Prima della loro venuta esistevano nella Lombardìa una pittura e un'architettura degne di molta considerazione, che certamente non furono totalmente sopraffatte dalle forme nuove, alle quali, invece, si fusero. Chi perciò cerchi di spiegare la maniera del Solario, del Boltraffio, del Luino e di Gaudenzio Ferrari, ricorrendo soltanto al magistero di Leonardo, non sarà nella buona strada. Per bene intendere quei pittori, bisogna cercare quanto, nonostante il passaggio del misterioso e grande Fiorentino, sopravvive in essi dell'arte legittimamente lombarda del Foppa, del Civerchio, del Borgognone e di parecchi altri.

Il fondatore della prima scola milanese, lo Squarcione di essa scola, fu il bresciano VINCENZO FOPPA (m. 1492), che lavorò a

Brescia, a Milano, a Pavìa. Il quadro della Gallerìa di Brera, *Martirio di S. Sebastiano*, è bel saggio del suo vigoroso realismo.

Furono suoi degni scolari il cremasco VINCENZO CIVERCHIO (n. circa il 1470, m. dopo il 1544) e il bresciano FLORIANO FERRAMOLA (m. 1528), il quale ultimo ebbe la gloria d'iniziare all'arte il Moretto da Brescia. Imitarono il Foppa i due fratelli BUTTINONE (m. 1520) e ZENALE (m. 1526) BERNARDINI, da Treviglio, che lavorarono sempre insieme, tantoché è impossibile distinguere le opere dell'uno da quelle dell'altro. Escirono dalla scola del Foppa G. DONATO MONTORFANO (fioriva nel 1495), del quale si conserva, in ottimo stato, nel refettorio del Convento delle Grazie a Milano, nella parete di fronte alla disgraziatamente deperita *Cena* di Leonardo, l'affresco della *Crocifissione*; e il milanese BERNARDINO DEI CONTI (fioriva nel 1525), che divenne seguace di Leonardo.

Tra i vecchi maestri lombardi, che non sentirono Leonardo, è da notare il milanese AMBROGIO DA FOSSANO, detto il BORGOGNONE (1481-1523), autore di grandiosi affreschi nella Certosa di Pavìa, la cui facciata fu a lui attribuita; della poetica *Incoronazione della Vergine* nella Chiesa di San Simpliciano, e di molte altre opere a Milano.

Col Bergognone si chiude il periodo anteriore a quello iniziato da Leonardo e da BARTOLOMEO SUARDI, detto il BRAMANTINO (fioriva nel 1461 e nel 1529), milanese, che divenne un seguace di Bramante, il quale fu, come abbiamo detto, anche pittore.

Furono assai stimati i pittori cremonesi. Di BONIFAZIO BEMBO (m. 1478) e di FRANCESCO e FILIPPO TACCONI, suoi discepoli, andarono perdute le pitture. Più noto è BOCCACCIO BOCCACCINI (1460?-1518), che negli affreschi della Cattedrale di Cremona, nei quali fu assistito da CAMILLO, suo figlio, e da altri cremonesi, ricorda i migliori ferraresi.

Nominiamo qui un pittore piemontese, il cui capolavoro, la Vergine tra i santi Anselmo e Ugone (1496), si conserva nella Certosa di Pavìa: MACRINO (ALLADIO) D'ALBA (1470?-1528?), studiato recentemente dal Fleres; dal quale deriva DEFEDENTE DEFERRARI, di Chivasso, che viveva ancora nel 1530.

2. — Gli Estensi, da Niccolò III a Ercole I (1393-1505), furono magnifici protettori delle arti; e Ferrara fu un centro artistico di massima importanza.

La scola ferrarese trasse le sue origini dalla padovana; rammentammo, tra i discepoli dello Squarcione, BONO DA FERRARA, che lasciò il suo nome in un affresco della Chiesa degli Eremitani. Ma Cosmè fu il vero fondatore di quella scola, della quale

il Panzacchi, descrivendo il Palazzo Schifanoja, determina così i caratteri: « Tutta la vecchia scola pittorica ferrarese dimostrò ineguale e generalmente scarso il senso della bellezza e della grazia nell'esprimere la figura umana. Al convegno delle scuole pittoriche italiane, la ferrarese si presenta come una Minerva austera, chiusa nelle sue armi. Quindi la sua eccellenza meglio si afferma nella conquista del naturale, studiato con potente senso di vita, in ogni suo aspetto, e nella fiera sicurezza con cui riesce ad esprimerlo, sdegnosa o inconscia d'ogni venere allettatrice ».

Cosimo Tura, detto Cosmè (1429 o 30? - 1495), à qualche cosa della durezza, ma anche dell'energìa, del Mantegna. Nominato pittore di corte, decorò il Palazzo Ducale di Schifanoja, assistito da Marco Zoppo, che abbiamo rammentato tra i condiscepoli del Mantegna, da Francesco Cossa e Lorenzo Costa, dei quali parleremo, e da altri.

Questi freschi sono divisi in dodici scompartimenti, ciascuno de' quali comprende due grandi quadri, l'uno sotto l'altro, divisi da una gran fascia azzurra, su la quale sono rappresentati i segni dello Zodiaco, secondo l'antico concetto cristiano (scrive G. Cantalamessa), che fece delle stagioni il simbolo della vita e della resurrezione umana. E non rassomigliò Dante (*Conv.*, iv, 23) le quattro età dell'uomo alle quattro stagioni? I quadri superiori rappresentano divinità pagane vestite con le fogge del secolo xv; i quadri inferiori, i fasti della vita di Borso duca. Il Tura (come dimostrò il Venturi) rivolge la sua operosità a ogni genere d'arte; dagli affreschi ai quadri di cavalletto, alle cose decorative; egli à nella ferrarese il posto che il Mantegna nella scola padovana e il Foppa nella milanese.

Francesco Cossa, ferrarese (1438-80?), smussò l'angolosità della scola padovana e dei primi ferraresi. Appartengono in parte a lui i citati affreschi di Schifanoja; ma le sue opere migliori si vedono nella Chiesa del Barracano a Bologna e nella Pinacoteca della stessa città. Dal 1470 egli s'era stabilito a Bologna, dando origine alla scola ferrarese-bolognese.

Lorenzo Costa, di Ferrara (1460-1535), detto il Perugino della scola ferrarese, eseguì molti lavori nella sua città. Il Vasari nota specialmente le pitture eseguite nella Chiesa di San Domenico e nella Guardaroba del Duca; ma di queste pitture poco resta. « A Ferrara, scrive il Lanzi, il Costa è ciò che il Bellini a Venezia, il Francia a Bologna; fondatore di grande scuola (*il che non è esatto*), e istruttore di giovani; parte dei quali competé coi maggiori quattrocentisti, parte segnò i fasti dell'aureo secolo.

I suoi discepoli riescirono tutti disegnatori eccellenti e bravi coloritori; e l'una e l'altra lode trasmisero ai posteri ».

Fig. 146. — LORENZO COSTA, Il Trionfo della Vita (Bologna).

Passato a' servigi dei Bentivoglio, dipinse in Bologna, nella Chiesa di San Giacomo, i *Trionfi della Vita e della Morte* (Fig. 146), con la famiglia Bentivoglio a' piedi del trono della Madonna. Col Cossa dipinse a fresco nel Palazzo Bentivoglio le guerre mè-

diche e la guerra trojana: dipinti atterrati, nel 1507, dal popolaccio, quando i Bentivoglio furono cacciati da Bologna.

Giovarono gli esempi del Costa ai pittori bolognesi, de' quali riuscì primo Francesco Francia (1450-1517), discepolo di Marco Zoppo, e fondatore di quella che fu propriamente chiamata scola bolognese. Una notevole influenza esercitò sul Francia l'amicizia del Costa, e sul Costa l'amicizia del Francia. Questi, ingegno elevato, ma timido, diede all'arte sua maggiore energìa; quegli divenne più delicato, e dipinse Madonne quasi perugìnesche. Il Costa e il Francia dipinsero insieme dal 1506 le pareti longitudinali della Chiesa di Santa Cecilia: opera imitata poi dal Domenichino in San Luigi de' Francesi a Roma. Appartengono al Francia lo *Sposalizio di Santa Cecilia con Valeriano* e la *Deposizione della Santa nel Sepolcro;* al Costa la *Conversione di Valeriano al Cristianesimo*, e *Santa Cecilia nell'atto di dispensare ai poveri le proprie ricchezze, assistita da Papa Urbano.* Li divise la cacciata dei Bentivoglio. Il Costa si recò a Mantova, ove dal Marchese fu nominato pittore di corte, posto vacante per la morte del Mantegna, e compì, tra altri lavori, le decorature del Palazzo di San Sebastiano. Il Francia fece moltissime opere, di cui si può vedere l'elenco nel Vasari, che lo fece morire *di dolore e di malinconìa*, per aver visto la Santa Cecilia del suo amico Raffaello.

Appartengono alla scola ferrarese e bolognese i maestri di Modena e di Parma.

Nella Gallerìa di Modena sono degni di nota una *Pietà* di Bartolomeo Bonasia (m. 1527), di energìa tutta ferrarese; una Madonna di Marco da Carpi (1504); un'altra Madonna di Cristofano da Lendinara (1482); una ben colorita e ricca *Annunziazione* di Francesco Bianchi, modenese, che fu maestro al Correggio.

Parma si dà vanto di Jacopo d'Ilario Laschi (1489-1540) e di Filippo Mazzola (m. 1505) (seguace d'Antonello da Messina e di Giambellino, e padre del Parmigianino), autore di pregiate opere a Parma, a Napoli, a Milano, a Roma; e di Cristoforo Caselli, discepolo di Giambellino, di cui è da vedere una *Vergine in trono* nella sacrestìa della Chiesa della Salute in Venezia.

3. — Non si può parlare di una scola napoletana. La venuta di artisti forestieri diede a Napoli una pittura eclettica. Gli Aragonesi ebbero predilezione pe' Fiamminghi, imitati da un pittore napoletano del secolo xv, Colantonio, di cui recentemente si occupò il Faraglia, che parla appunto d'una scola fiamminga a Napoli. Verso la fine del secolo cominciarono a sentirsi a Napoli

gl'influssi umbri, fiorentini, veneti, lombardi. Nel Convento di San Severino si conservano pitture bellissime di composizione e di esecuzione, attribuite a uno ZINGARO.

Fig. 147. — ANTONELLO DA MESSINA
Testa di giovane.

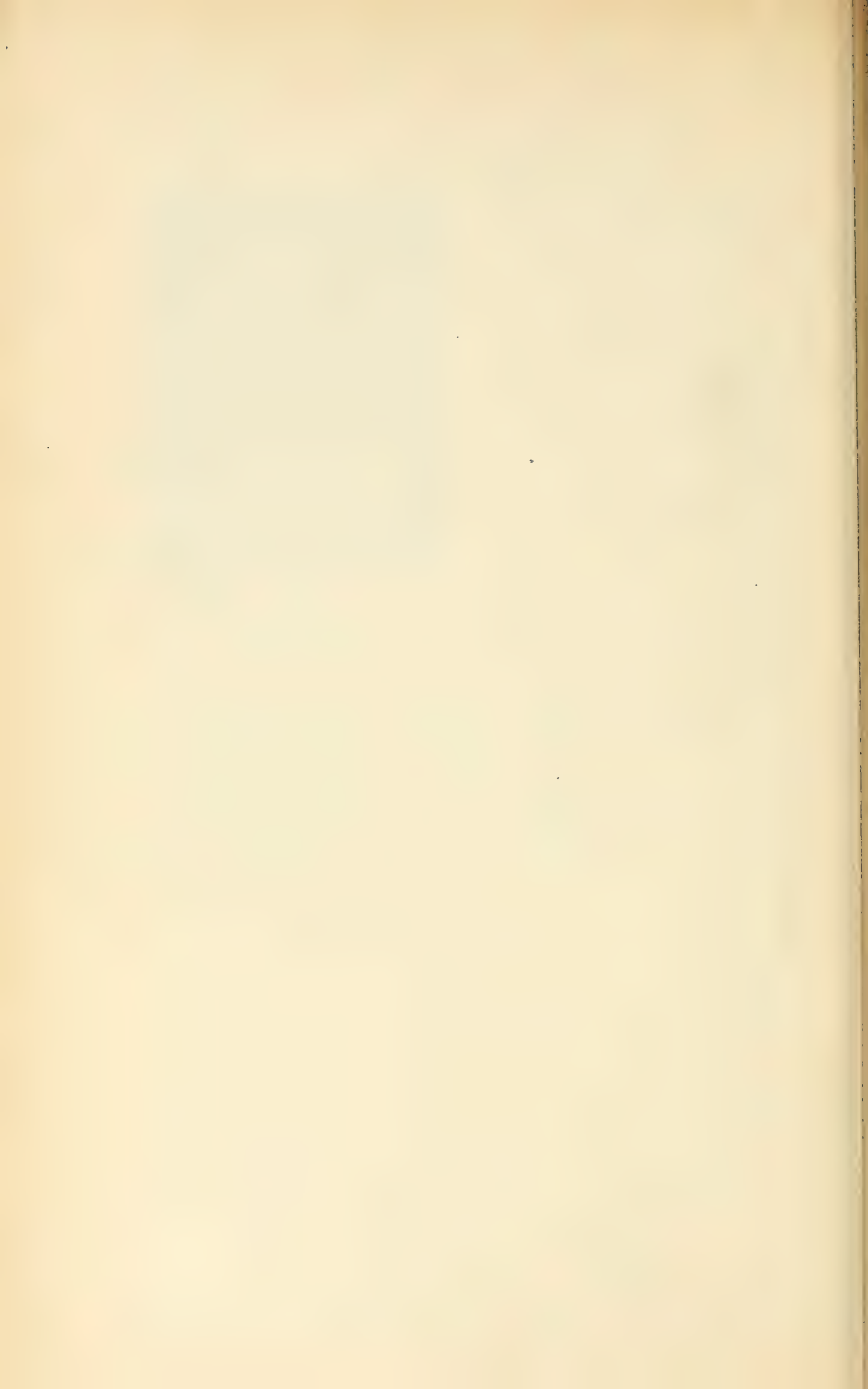
La Sicilia ebbe un grande artista proprio in ANTONELLO DA MESSINA (1446?-1493?). Dicemmo favoloso il suo viaggio in Fiandra. Dopo il 73, andò a Venezia « dove, dice il Lafenestre, gl'istinti coloristici della razza meridionale non aspettavano che un'occasione per interamente svilupparsi ». La nova tecnica insegnata da Antonello avviò la pittura di Giambellino e de' suoi discepoli alla perfezione del colorito.

Antonello fu ritrattista fortissimo: la *Testa di giovane* (Fig. 147) del Museo di Berlino; la *Testa di Vecchio* della raccolta Trivulzi a Milano; la *Testa di condottiero* della Pinacoteca di Berlino, e soprattutto un ritratto del Louvre lo pongono tra i più mirabili studiosi e riproduttori della fisionomìa umana. Ma Antonello fu realista anche nella pittura sacra, come si vede nella *Crocifissione* del Museo di Anversa.

L'azione di Antonello si risente in una serie di Madonne, dovute principalmente a PIETRO DA MESSINA, ad ANTONELLO SALIBA, a FRANCESCO CARDILLO, tutti messinesi del secolo XV.

VII.

L'ARTE DEL CINQUECENTO

VII.

L'ARTE DEL CINQUECENTO

I.

Il Cinquecento nella vita e nell'arte.

Invocammo la Musa del Guicciardini per ridire gli splendori e la grandezza d'Italia ai tèmpi del magnifico Lorenzo.

Ma la caduta di Costantinopoli aveva rotto il commercio col levante; e per la scoperta dell'America (o anima santa di Colombo, gloria d'Italia, e involontaria causa di danno infinito all'Italia!) e pel passaggio marittimo alle Indie, il Mediterraneo, già lago italiano, non fu più il centro della produzione economica; donde lo scadimento del nostro commercio e il sorgere della potenza spagnola e portoghese prima, olandese e inglese poi. Intanto i Turchi e i barbareschi infestavano e spopolavano i nostri lidi, sì che in Sardegna, in Sicilia, nelle Puglie, gli abitanti se ne allontanavano, rifugiandosi nelle città grosse e fortificate. Languivano il commercio, la pésca, le industrie navali; gl'Italiani non furono più i signori del mare. La proprietà fondiaria diminuì per l'abbassamento del valore metallico, determinato dall'importazione dell'oro messicano e peruviano. In queste condizioni un centro politico non poté formarsi; né valse il sistema delle alleanze e dell'equilibrio politico portato a insuperabile altezza da Lorenzo de' Medici, a rimediare al difetto di un centro intorno a cui si raccogliessero le membra della nazione. La nazione c'era; non si poté fare lo Stato. I costumi avevano già degenerato (effetto del lusso) dall'antica purezza; lo spirito pubblico sempre più si sfibrava, e l'Italia era sul punto di divenire il pomo della discordia dei potenti e dei prepotenti, spesso chiamati dai papi.

Nel Quattrocento, dunque, la borghesìa italiana aveva già attraversato tutto uno stadio storico, e si dissolveva sotto le apparenze d'una vita lieta e prosperosa. Il glorioso popolo dei Comuni fu sopraffatto dalla feudalità fittizia, importata tra noi dagli stranieri dominatori. Carlo V trasformò in Corti i palagi splendidi delle toscane libertà comunali, e ridusse il regno di Napoli e il ducato di Milano sotto il suo scettro desolatore. Ogni sana energìa popolare fu soffocata dai monopolii e dalle tasse smodate. Carlo V, vendendo titoli e pergamene e diplomi per far danaro, empì tutta Italia d'una nova aristocrazìa povera, ignorante, oziosa. Codice della nova società italiana sono i *Ricordi* del Guicciardini, che formula la morale del *proprio particolare*, cioè del proprio comodo, cioè dell'egoismo. Povera Italia divenuta la madre delle Corti e delle accademie, la matrigna d'un popolo cencioso! I soli vivi sono i grandi solitarii, e la storia d'Italia diventa la storia dei grandi italiani:

> ..... itale glorie, uniche forse
> da che le mal vietate Alpi e l'alterna
> onnipotenza delle umane sòrti
> armi e sostanze *le* invadeano ed are
> e patria e, tranne la memoria, tutto.

Ora, come si spiega il massimo fiore dell'arte, proprio in questa età di profondo scadimento sociale?

Il lettore voglia rammentarsi di ciò che dicemmo a proposito dell'arte alessandrina: « Questo fiorire delle arti in tèmpi di scadimento sociale non infirma il criterio, per noi indispensabile a voler intendere il processo artistico, dell'arte relativa all'ambiente. Non si può disconoscere l'azione individuale del genio, l'importanza delle scuole, l'influenza dei precetti. L'arte, non in quanto inspirazione, ma in quanto tecnica, procede con leggi sue proprie. L'arte nostra toccò il suo apogèo nel secolo di Leone X, età di grande miseria civile, di profonda corruzione morale. Ma quelle forme elette e, se vuolsi, perfette, ma talvolta vuote di contenuto, non valgono le creazioni sincere e animose degli avi ».

Non si può disconoscere l'azione individuale del genio. Abbiamo detto che la storia d'Italia nel secolo XVI e XVII è piuttosto la storia dei grandi italiani. Non possiamo negare l'azione del genio e dell'eroe nella storia: il genio e l'eroe vivono, oltre la sociale, una propria ìntima vita, e, se non sono i fattori, sono i cooperatori della storia. Cosicché ai criterii puramente sociologici debbono subentrare, nell'interpretazione della storia, i criterii psicologici. Leonardo, Michelangelo, Raffaello imprimono nell'arte il suggello della loro personalità, e son seguìti da schiere di imitatori. Per

essi l'Italia, un'Italia puramente ideale, soggioga i suoi oppressori, sta alla testa della civiltà europea, affratella i popoli civili col vincolo della coltura: per essi torna al mondo la bellezza greca, consociata, nelle più nobili manifestazioni del genio novo, alla bellezza cristiana; per essi l'arte fu la sola cosa pura, il fiore soave di quella società corrotta e crudele. Ed eccoci alle scuole. Nelle botteghe di quelli artisti, come scrive il Massarani in un suo sermone, *Ciarle al cavalletto*,

..... il garzone,
pur l'òmero alla secchia, ed inarcando
le schiene su la macina, bevea
l'aure pregne di vita, e per quegli occhi
suoi sitibondi di fanciullo, tutta
la malìa del color dentro a le vene
sentìa passarsi.

È anche vero che l'arte, in quanto è pura tecnica, è governata da proprie leggi. Avuta la spinta, l'arte procede, sino a un certo segno, da sé, percorrendo la sua parabola. Per esempio, il disegno del Quattrocento, puro e corretto, benché rigido e quasi arido, fu un ottimo educatore per gli artisti del Cinquecento. Si è osservato che gli scolari aggiungono una certa pastosità ai contorni èsili dei loro esemplari, più che non scemino superfluità ai contorni pesanti: ond'è che sarebbe meglio abituare i giovani nelle accademie alla precisione dei contorni de' primitivi, che alla esorbitanza dei cinquecentisti. I quali, per migliorare i loro modelli del Quattrocento, essenzialmente naturalistici, cercarono di addolcire, abbellire la forma umana, secondo un tipo, una *certa idea*, come diceva Raffaello, circonfondendola di luce ideale. Prima di Raffaello, del Correggio, di Tiziano, dice Raffaele Mengs, non si cercava che l'*imitazione;* Michelangelo arrivò alla *scelta;* coi nominati cominciò il *gusto;* Raffaello curò l'*espressione;* il Correggio il *dilettevole;* Tiziano l'*apparenza di verità* che è nei colori. Questo, per quanto ci sia alcun che di cervellotico e di artificioso nelle osservazioni del Mengs, il processo proprio, per sé stante, della pittura nel Cinquecento: valevole a spiegare il fiorire dell'arte assai meglio che l'osservazione, fatta dai vecchi storici, della moltitudine e della splendidezza dei *mecenati*, di Giulio II, di Leone X, di Carlo V, di Enrico VIII, di Francesco I, dei Medici, degli Sforza, dei Gonzaga, dei Montefeltro..... Chi non sa che l'arte fu anche più apprezzata e protetta nel Seicento, cioè nel secolo di sua corruzione?

Non si negano dunque le influenze dei genii, delle scuole, il procedere autonomo dell'arte; ma tutto ciò, daccapo, non infirma

il parallelismo, da noi sempre notato, tra l'arte e la vita. E valga il vero.

Delle tre arti del disegno, la maggiormente congiunta alle condizioni della società è l'architettura. Nel Quattrocento vedemmo convivere, con la classicheggiante, l'architettura lombardesca, che rivestiva le forme romanze di ornamenti classici. Ma nel Cinquecento à il sopravvento l'imitazione pura dell'arte romana: Bramante e i suoi seguaci recano al massimo onore la scola del Brunelleschi e dell'Alberti. Ora, quelli edifizii grevi e massicci, per quanto ricchi e pomposi, nei quali il pieno trionfa sul vano, sembrano fatti apposta per parlarci di tèmpi in cui era morta la libertà, la corruzione era subentrata all'antica purità dei costumi, il lusso dei potenti al benessere delle moltitudini. Le chiese non sono più le belle e severe case di Dio e del Popolo; ma rivelano la magnificenza dei prìncipi e la cupidigia dei sacerdoti. Incomparabilmente migliori (e ne abbiamo esposte le ragioni) furono le condizioni della pittura e della scultura. Certo, il Cinquecento, come amò la forza, anzi la violenza, così amò la bellezza e la volle per tutto, nelle abitazioni e nelle chiese, nelle vanità dei prìncipi e nelle pompe cittadine, nelle nozze e nelle esequie. Ma non già la bellezza casta e forte degli avi, bensì una bellezza intesa ad allettare i sensi, con la perfezione delle forme. I signori, presa una città, trucidavano tutti gli uomini, rapivano le donne, nudavano le giovani e belle dal capo ai piedi; coprivano d'oro e di carezze un artista, tolto alla corte rivale, e gli mandavano bona, come a un essere privilegiato, ogni insolenza e ogni spavalderìa. Benvenuto Cellini informi. L'idolo del secolo è la perfezione plastica degli esseri viventi e delle cose inanimate: nel che, non v'è dubbio, la scultura e la pittura toccano la cima, mentre alle arti del pensiero non resta che emular quelle, pure opere d'arte esse stesse. Nelle opere letterarie del secolo XVI c'è più da ammirare la squisitezza della forma che l'efficacia del contenuto, l'arte per l'arte, più che l'arte per la vita; e negli autobiografi, nei novellieri, nei commediografi, nei poeti satirici, assai più sinceri degli aulici dittatori di bel costume e di cortigianìa, si vede l'immagine d'una vita corrottissima, l'esaltamento dell'individuo e lo sf celo della società. La soverchia imitazione classica allontana l'arte dal popolo: questa la ragione per la qu le certe forme d'arte non ebbero uno svolgimento nazionale. Perché, per esempio, l'Italia non ebbe fino al Goldoni e all'Alfieri un teatro nazionale? Perché i dotti disdegnavano le popolari *rappresentazioni sacre*, che in Inghilterra e in Ispagna generavano il teatro inglese e spagnolo, e che tra noi s'erano iniziate con ottimi

auspizii, e non senza il concorso delle arti sorelle: giacché, da Filippo Brunelleschi in poi, artisti insigni s'erano adoperati ad inventare *ingegni* per ajutare l'illusione della scena.

Questa è l'arte del secolo di Leon X.

Diciamo *secolo di Leon X*, seguendo l'uso. Domenico Gnoli dimostrò, in un magnifico studio intitolato appunto *Secolo di Leon X* (e non paja un fuor di luogo che, per quel che riguarda le arti, noi ne esponiamo qui i risultamenti) che l'altissimo onore concesso a Leon X di dar nome al proprio secolo, onore che egli divide con altri pochi (Pericle, Augusto, Luigi XIV), è ingiustamente usurpato. Non si domanda al fortunato la generazione di quel germoglio felice d'uomini e d'opere che richiede lunga preparazione, ma almeno ch'egli abbia saputo intendere il movimento e dare alle arti e alle lettere il favore del principato. Leon X non seppe.

Il papato dalla seconda metà del secolo XV aveva assunto la rappresentanza del rinascimento italiano, appropriandosene la cultura e i vizii, a danno della sua universalità, tanto da provocare la protesta germanica. Niccolò V, Pio II, Paolo II, Alessandro VI, Sisto IV furono tutti degni mecenati, ma soprattutto l'eroico Giulio II, spirito michelangiolesco, « amatore d'ogni cosa buona » (Vasari), che si circondò dei migliori: Bramante, Michelangelo, Raffaello. Eppure egli, turbolento e violento spirito che era, morì odiato da tutti; mentre con frenetica esultanza fu salutata l'assunzione al trono di Leon X. Il quale non condusse a termine gli smisurati disegni architettonici del suo predecessore; sotto di lui non si fece nessuna opera notevole di scultura. Nella sola pittura il nome di Leone è indissolubilmente legato a quello di Raffaello, il quale, morto nel 1514 Bramante, e, per colpa del pontefice stabilitosi nel 1515 Michelangelo a Firenze, e partito Leonardo ai servigi del re di Francia, rimase arbitro delle cose d'arte della corte papale, e in tanta moltitudine d'opere dové valersi dell'ajuto de' suoi scolari. Così è che, a magnificare Leon X, si sogliono ordinariamente confondere le opere del suo pontificato con quello di Giulio. « L'aspro Giulio II, alieno dalle lettere, battagliero, iroso, ebbe poco incenso d'adulazioni, e intessé le corone per recingere la fronte del successore ». Né è vero che sotto Leon X l'arte raggiungesse il punto più alto della sua parabola. Bramante era morto, Leonardo aveva dipinto la *Cena* e la *Gioconda*, Michelangelo la vòlta della Sistina, Raffaello stesso la Stanza della Segnatura, il *Miracolo di Bolsena*, le sue Madonne. Il culmine era già oltrepassato; cominciava lo scadimento. L'architettura si sostiene ancora per l'opera dei San-

gallo, dei Sansovino, dei Peruzzi; ma la pittura discende (a Raffaello succedono Giulio Romano e Pierin del Vaga; a Michelangelo Raffaele da Montelupo, Daniele da Volterra, il Vasari), e la scultura precipita.

Volgare e buffonesca fu la corte di Leone, che si circondò di ghiottoni, istrioni, pazzi, trastullandosi in beffe plebee o feroci. Il Vasari stesso che, nella Vita di Polidoro da Caravaggio, chiama *ultima età dell'oro* « per gli uomini virtuosi ed artefici nobili la felice età di Leon X », ci narra, nella Vita del Sodoma, o Mattaccio che dir si voglia: « Venuto poi a morte Giulio II e creato Leon X, *al quale piacevano certe figure stratte e senza pensieri*, com'era costui, n'ebbe il Mattaccio la maggiore allegrezza del mondo »; fece pel papa una Lucrezia ignuda, e ne fu largamente rimunerato e creato cavaliere. Società scettica, mondana, corrotta.

Dice bene il Camerini: « I vizii del nostro secolo non saranno in numero minore di quelli del sec. XVI, ma, per ventura, sono diversi: sono i vizii d'una società laica, non d'una società ecclesiastica, vale a dire d'una società contro natura ». « Società ecclesiastica vuol dire, in religione, formalismo superstizioso e inquisitoriale, ora frivolo e ora atroce; in filosofìa, formalismo scolastico; in amore, perversione e vergogna ».

Checché ne sia, se Firenze fu il centro delle glorie artistiche del XIV e del XV secolo, Roma divenne il centro delle glorie artistiche del XVI e del XVII; la Basilica di San Pietro è somma e sintesi del Rinascimento, o meglio della ricca e fastosa arte romana, consentanea all'aristocrazìa papale e principesca. Quel cattolicismo non era che un paganesimo cristianizzato: cristiane le forme, gli spiriti pagani. Si seguitava a dipingere Madonne e Santi, ma il culto era rimasto nel costume e non aveva a che fare col sentimento. Gl'Italiani (diceva Lutero) sono epicurei o superstiziosi. Erano più epicurei che superstiziosi. Vero è che Pietro Aretino diceva in una sua lettera che solo la pedanterìa avea « provocata l'eresìa contro la fede nostra per bocca di Lutero pedantissimo! » Tali difensori aveva la fede nostra!

L'ideale estetico divenne artificioso, convenzionale. Si moltiplicarono i trattati: dopo l'Alberti e Leonardo, diedero regole e precetti il Pacioli, il Vignola, il Palladio, il Lomazzo, il Cellini, il Dolce, il Vasari, il Serlio, lo Scamozzi, mentre, dopo il Ficino, specularono sul bello assoluto e oggettivo il Piccolomini, lo Speroni, il Castiglione, il Tasso. Il genio, Leonardo, Michelangelo, Raffaello, divinò il principio che l'esemplare del bello esiste nella mente dell'artista, che l'arte è creazione, non pura imitazione. Ma le lettere, fissando l'ideale estetico, furono dan-

nose all'arte, come nell'età alessandrina. Il Firenzuola, il Luigini movono dal principio di Zeusi, dalla ricerca parziale delle singole parti belle, per assurgere alla *costruzione* d'un unico *tipo* di bellezza. Così l'artista si distoglie dalla contemplazione del reale per venerare un feticcio, plasmato contro le leggi della natura multiforme, eternamente mutevole e varia. La dottrina soffocava l'ispirazione.

Ma spuntava la scienza. L'anno che morì Michelangelo, nasceva Galileo. Così l'Italia, che aveva, coi Romani, dato al mondo il diritto, che gli aveva dato, nel Rinascimento, l'arte, stava per dargli la scienza.

II.

1. *I caratteri dell'architettura nel Cinquecento.*
2. *Gli architetti del Cinquecento.*

1. — L'architettura del Cinquecento intese emular la fastosa austerità romana. Così fu del tutto abbandonata l'architettura archiacuta, che avrebbe rinfacciato al secolo corrotto la sua servilità. Il Serlio, nel VII libro del suo trattato d'architettura, ci fa sapere che molti prìncipi obbligarono i più ricchi sudditi a rifare le case, o almeno le facciate, di stile archiacuto. Specialmente il Veneto ebbe da' classicisti un'architettura fastosamente vigorosa, in tutto opposta alla leggiadra e dilicata de' secoli passati. Si pensi a Piazza S. Marco. Le Vecchie e le Nuove Procuratìe e il Palazzo Reale, costruito sotto Napoleone, dànno alla piazza, con le loro lunghe linee orizzontali, un aspetto di grandiosa regolarità, dalla quale di gran lunga si diparte la Basilica di San Marco. Senonché « dalla loro collocazione risulta uno dei più potenti contrasti sinfonici che mai siano usciti dalle pietre, inalzate dal genio umano. Da una parte hai l'osanna cristiano della basilica più spontanea del medio evo, il genio biblico passato da Bisanzio e dal Campidoglio, dall'altra la quiete serena allineata del Rinascimento. Tale contrasto è forse il motivo principale per cui quella piazza, unica al mondo, fa una sì forte impressione tutte le volte che si vede » (M. Pratesi).

Come i poeti chiedevano ad Aristotile la ricetta per far poemi perfetti e perfette tragedie, gli architetti chiedevano le regole a Vitruvio, e s'inspiravano alle opere degli architetti romani, che furono, in verità, più geometri che artisti. Chiese, palazzi, teatri,

case, tutti gli edifizii parevano costruiti a bella posta per cacciarvi dentro colonne, frontispizii, nicchie, cornicioni alla romana. E le ville? Gl'imitatori cinquecentisti (osserva il Boito) trasformarono la delizia in uggia, agghiacciando l'amenità e la gajezza dei

Fig. 148. — La Basilica di Loreto.

palazzi di campagna coi soliti colonnati, coi soliti frontispizii, col grandioso ordine de' pubblici edifizii romani. Per opera dei Vignoleschi l'architettura si trasformò in una serie di rapporti aritmetici, in una congegnazione di poche forme prestabilite. Solo Michelangelo non dissociò dall'architettura il pittoresco: onde fu dagli accademici salutato padre del barocco.

Insomma l'architettura civile scadde nel Cinquecento, mentre,

dopo l'invenzione della polvere pirica, il bisogno di costruire nuove fortificazioni, novi alloggiamenti, novi accampamenti, novi lavori di guerra fe' giganteggiare l'architettura militare.

L'imitazione dà fisionomìa comune all'architettura delle singole regioni: cosicché, parlando degli architetti del Cinquecento, non si può a rigore seguire altro criterio che il cronologico.

2. — Il grande antesignano del *romanizzamento*, se così possiamo dire, dell'architettura italiana, fu Bramante (1444-1514),

Fig 149. — Montecassino, Cortile del Bramante.

col quale perciò iniziamo la serie degli architetti cinquecentisti, sebbene egli appartenga più al xv che al xvi secolo. Vero è che Bramante seppe imprimere ne' suoi edifizii, larghi di piani, sobrii nelle modanature, maestosamente severi, il suggello del proprio *terribile ingegno* (la parola è del Vasari), e non può essere menomamente incolpato della servilità dei Vignoleschi. « Uomo di tanto ingegno (lo chiama il Serlio), che si può dire ch'ei suscitasse la buona architettura, che dagli antichi fino a quel tempo era stata sepolta ».

Il suo vero nome, tramandatoci dal Cesariano, suo scolaro e commentatore di Vitruvio, fu Donato: il casato, forse, Lazzari.

Nacque nell'Urbinate (onde fu detto Bramante d'Urbino), chi dice a Castel Durante, oggi Urbania, chi a Castel Fermignano. Il Vasari gli dà a maestro di pittura fra' Carnevale d'Urbino, che conosciamo; ma, come architetto, è probabile che si sia formato alla scola di quel Luciano di Laurana, autore del Palazzo Ducale di Urbino, che Giovanni Santi elogia così nella sua Cronaca:

E l'architetto a tutti gli altri sopra
fu Lucian Laurana, uomo eccellente,
che il nome vive, benché morte 'l cuopra.

Prima di recarsi a Roma, Bramante operò in Lombardìa, creandovi, secondo l'opinione più comune, quel particolare stile che fu detto *bramantesco:* lo stile *lombardesco*, modificato dalla severità grandiosa dell'architettura romana. Pare che nel 1481 egli succedesse, nell'ufficio di sopraintendente alle fabbriche ducali, a quel Guiniforte Solari, che era stato sostituito al Filarete nel compimento dell'Ospedale Maggiore di Milano, e che cominciasse col ridurre a miglior forma l'antico Battistero presso la chiesa di San Satiro, e col costruire la sacrestìa di quella chiesa. Ma la sacrestìa di San Satiro non à l'impronta dello stile bramantesco, segno che vi lavorò (dice il Melani) CRISTOFORO FOPPA detto il CARADOSSO (1445-1527), che vi fece senza dubbio le decorazioni. Bramante ebbe dal cardinale Ascanio Sforza l'incarico di ricostruire la Cattedrale di Lodi; ma, essendo il suo disegno troppo grandioso e l'opera troppo dispendiosa, il cardinale preferì un disegno più modesto di due architetti pavesi: CRISTOFORO ROCCHI e ANTONIO AMADEI, discepoli di Bramante, i quali, per altro, imitarono in gran parte il disegno del loro maestro. Appartengono a Bramante il chiostro e il porticato della Canonica di Sant'Ambrogio, cominciata nel 1492 per ordine di Ludovico il Moro, e rimasta malamente incompiuta; la grandiosa facciata del Duomo di Abbiategrasso (1477), rimasta incom-

Fig. 150. — Palazzo Uguccioni (Firenze).

piuta in cima. Modestissimo quanto grande, Bramante soffrì lungamente a Milano la povertà (se dobbiamo credere al Cesariano), spregiandola con generosa invitta costanza.

Caduto Ludovico il Moro, Bramante, abborrendo la dominazione francese, lasciò Milano, verso la fine del 1499, e si recò a Roma, dove dipinse, edificò, misurò e disegnò quanto di antico esisteva nell'Urbe e ne' dintorni. Roma divenne il campo della sua attività e della sua gloria. Il classicismo avversato a Firenze dal Savonarola, trionfa a Roma, donde dètta legge all'Italia e a tutto il mondo civile.

La prima opera compiuta a Roma da Bramante (1502) fu il tempietto sul Gianicolo nel chiostro contiguo alla Chiesa di San Pietro in Montorio, detto *Tempietto di Bramante*, il quale, a giudizio dello Gnoli, separa definitivamente l'architettura del Quattrocento da quella del Cinquecento. In forma di rotonda, circuìto da colonne doriche e sormontato da cupola, non sembra esso un novo tempio di Vesta? À ragione lo Gnoli di maravigliarsi che si séguiti ad attribuire a Bramante il Palazzo della Cancellerìa e il Palazzo Torlonia nella Piazza di San Giacomo Scozzacavalli. « Come mai (scrive lo Gnoli, al quale lasciamo la responsabilità de' giudizii su l'architettura quattrocentesca) il fondatore della scuola nuova, il restauratore della magnificenza romana tornava alle più timide e fredde eleganze, alle grazie inesperte e infantili del più bel quattrocento? ». L'architettura di questi palazzi è l'architettura toscana, quale s'era venuta formando a Roma su la fine del sec. xv, e che fu cacciata di nido dal novo stile di Bramante. Date sicure dimostrano che la costruzione di quei palazzi era compiuta, o molto innanzi, quando Bramante venne la prima volta a Roma. Veramente, quanto al Palazzo della Cancellerìa, si sa che fu cominciato nel 1495: il Vasari dice che vi lavorarono più architetti, tra i quali Bramante. È probabile che al nostro architetto appartenga il cortile a tre ordini, di classica semplicità, come tutte le opere del maestro.

Giulio II volle attuare il concetto di Niccolò V d'un rinnovamento della Basilica di San Pietro. Il titanico ingegno di Bramante, del *Maestro Guastante* o *Rovinante*, come il popolo di Roma lo chiamava, pareva nato per intendere la titanica anima del papa guerriero. E così Bramante, « resoluto il Papa di dar principio alla grandissima e terribilissima fabbrica di San Pietro, ne fece rovinare la metà, e postovi mano con animo che di bellezza, arte, invenzione ed ordine, così di grandezza come di ricchezza e d'ornamento avesse a passare tutte le fabbriche che erano state fatte in quella città, dalla potenza di quella repubblica e dal-

l'arte e dall'ingegno di tanti valorosi maestri, con la solita prestezza la fondò, ed in ogni parte, innanzi alla morte del Papa e sua, la tirò alta fino alla cornice... » (Vasari). La prima pietra della nova chiesa fu solennemente consacrata il 18 aprile 1506. La Basilica di San Pietro, paragonabile al tempio di Giove Olimpico in Atene, sarebbe veramente riescita un *novo Olimpo*, secondo l'espressione del poeta, quando i successori avessero ri-

Fig. 151. — B. Peruzzi, La Farnesina (Roma).

spettato il concetto di Bramante, il quale aveva ideato una chiesa a croce greca, con la cupola nel mezzo, e due ordini di logge.

Risolutosi Giulio II di raccogliere in un sol fabbricato *tutti gli uffici e le ragioni di Roma*, dètte commissione a Bramante di adattare all'uopo in Via Giulia un palazzo, rimasto incompiuto. A Bramante è dovuto anche il cortile del Belvedere, ordinatogli dallo stesso Giulio II.

Bramante fu ingegno universale: pittore, architetto civile e militare, inventore di macchine, ammiratore di Dante, cultore della poesìa, lasciò due libri d'architettura e un discorso su la struttura della cupola del Duomo di Milano, che si conservano negli archivii della fabbrica di Sant'Ambrogio di Milano. Generoso

e benigno, animò e beneficò gli uomini valenti; fece venire a Roma Raffaello, suo concittadino, al quale « insegnò molte cose d'architettura, e così gli ordinò i casamenti, che poi tirò di prospettiva nella camera del Papa, dov'è il Monte di Parnaso, nella qual camera Raffaello ritrasse Bramante che misura con certe sèste » (Vasari). Morto nel marzo del 1514, Bramante lasciò a Raffaello la cura di continuare la fabbrica di S. Pietro.

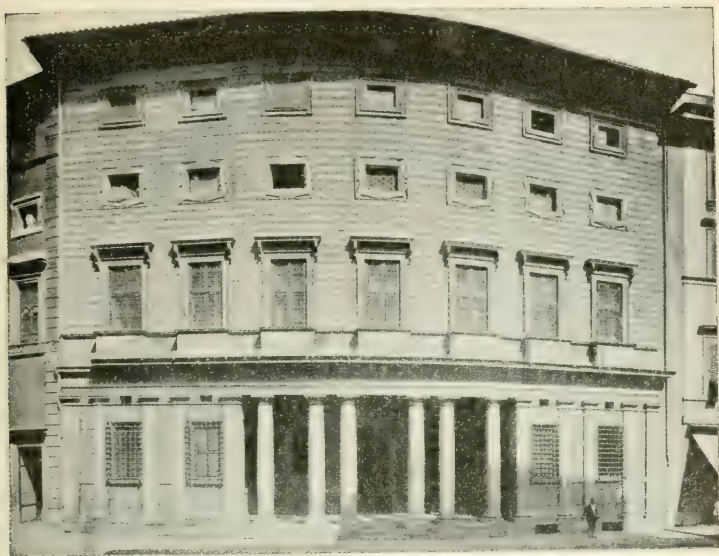



Fig. 152. — B. PERUZZI, Palazzo Massimo (Roma).

A Bramante furono attribuiti moltissimi edifizii della Lombardìa dovuti a' suoi discepoli e imitatori. Gli si dà, p. e., la Chiesa delle Grazie, da noi già rammentata, che è di tutt'altro stile; l'*Incoronata* di Lodi, della quale fu incaricato nel 1488 GIOVANNI BATTACCIO, autore anche della Chiesa di Santa Marìa fuori porta al Serio in Crema, dove fu sostituito da ANTONIO MONTANARO.

« Fece ancora il disegno ed ordine dell'ornamento di Santa Marìa di Loreto (Fig. 148), che da Andrea Sansovino fu poi continuato, ed infiniti modelli di palazzi e templi, i quali sono in Roma e per lo Stato della Chiesa (Fig. 149) ». Così il Vasari. Ma anche molti degli edifizii dello Stato Pontificio a lui attribuiti, furono soltanto opera de' suoi imitatori. Tali il Palazzo Comunale di Jesi, opera di FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, che

lo edificò tra il 493 e 'l 502, anno della sua morte; il Tempio di Macereto, in quel di Camerino, opera di un BATTISTA LUCANO (m. 1539), di Bissone; e il Tempio di Santa Marìa delle Vergini a Macerata, di cui fu autore (come le nostre ricerche ànno provato) GALASSO ALGHISI da Carpi, che costruì anche la Torre di Macerata. L'Alghisi, architetto, geometra e scrittore d'architettura militare, fu al servizio del Duca di Ferrara, lavorò nel Palazzo Farnese a Roma, e dal 1549 al 58 diresse i lavori del Tempio della Madre di Dio a Loreto.

Dobbiamo ricordare un altro architetto urbinate, GIROLAMO GENGA (1476-1551), che già conosciamo come pittore. Fu architetto di Francesco Marìa duca d'Urbino. Fece una torre « fortissima e meravigliosa » (Vasari) all'Imperiale sopra Pesaro: nel qual palazzo, che inspirò al Tasso giovinetto la descrizione del Palazzo della Cortesìa nel *Rinaldo*, per ordine e per disegno del Genga, vennero a dipingere il Bronzino, allora giovinetto, i due fratelli Dossi e altri eccellenti pittori. Contribuì alle fortificazioni di Pesaro, fece all'Imperiale, vicino al palazzo vecchio, un palazzo novo; restaurò le Corti di Pesaro, d'Urbino, di Castel Durante, la ròcca di Gradara: enumeriamo soltanto le opere principali. Successo a Francesco Marìa Guidubaldo, suo figliolo, principiò, per ordine di questo, la Chiesa di San Giovanni Battista a Pesaro, finita poi dal figlio suo Bartolomeo: la quale fu, a giudizio del Vasari, « il più bel tempio che sia in quelle parti », « per aver assai imitato l'antico ». Rassettò poscia il Vescovado di Mantova, e, volendo il Duca di Mantova fare una bella facciata al Duomo, « glie ne fece fare un modello, che da lui fu condotto in tal maniera, che si può dire che avanzasse tutta l'architettura del suo tempo, perciocché si vede in quello grandezza, proporzione, grazia e composizione bellissima » (Vasari).

Tra i suoi creati rammenteremo l'urbinate BALDASSARRE LANCIA, che viveva a' tèmpi del Vasari, e fu architetto militare della Signorìa di Lucca e di Cosimo de' Medici; e il figlio di Girolamo, BARTOLOMEO GENGA. Nato a Cesena, nel 1518, dopo avere studiato col padre, andò a Firenze, dove strinse relazione col Vasari e con l'Ammannati. Vedendo il padre che aveva più inclinazione all'architettura che alla scultura, lo mandò a Roma a studiare le fabbriche antiche. Tornato a Urbino, fu architetto del Duca, e fece gli apparati per le nozze del Duca con Vittoria Farnese. Il Duca se ne valse per far siti e disegni di fortezze. Morto Girolamo, il Duca lo fece sopraintendente di tutte le fabbriche dello Stato, e lo mandò a Pesaro, dove compì la Chiesa di San Giovanni Battista; feco un appartamento nella Corte di Pesaro,' un altro

nella Corte d'Urbino; fece il disegno della Chiesa di Monte l'Abate e quello della Chiesa di San Pietro in Mondavio, che fu condotto a fine da DON PIER ANTONIO GENGA. Richiesto con insistenza dai cavalieri di Malta perché fortificasse l'isola, il Duca, che non lo aveva mai ad altri concesso, gli diede il permesso di partire (1558). Ai cavalieri di Malta « pareva aver avuto un altro Archimede » (Vasari). Ma a Malta « si ammalò dell'ultimo male »,

Fig. 153. — A. SANGALLO, Palazzo Farnese (Roma).

e in quell'anno morì, d'anni quaranta. « Fu Bartolomeo bellissimo inventore di mascherate e rarissimo in fare apparati di commedie e scene. Dilettossi di fare sonetti ed altri componimenti di rime e di prose, ma niuno meglio gli riusciva che l'ottava rima » (Vasari).

G. B. BELLUCCI, da San Marino, genero di Girolamo Genga, fu notevole architetto, e scrisse un'operetta (inedita al tempo del Vasari) su le fortificazioni.

Le Marche diedero i natali a parecchi architetti militari: tantoché v'è un'opera di Carlo Promis su i soli ingegneri militari marchigiani dal 1550 al 1650. Il più insigne architetto del suo

tempo fu FRANCESCO PACIOTTO, nato a Urbino nel 1521. Annibal Caro lo disse *della razza di Raffaello.* Architetto civile, disegnò la chiesa e il monastero dell'Escuriale a Madrid. Matematico e scrittore, commentò Vitruvio. Come architetto militare, eresse le maggiori fortezze del Ducato di Parma, chiamatovi dai Francesi; nel Piemonte, prescelto da Emanuele Filiberto, costruì le cittadelle di Nizza, di Vercelli, di Torino; insignito da Filippo II del grado d'ingegnere maggiore delle Fiandre, fabbricò il maraviglioso Castello d'Anversa: pel Papa, il Lazzaretto e la Fortezza

Fig. 154. — D. FONTANA, Palazzo Reale di Napoli.

d'Ancona; pel Duca di Toscana, il Fortino di Livorno, suo ultimo lavoro.

Meriterebbe d'essere studiato un architetto e pittore abruzzese, NICOLA FILOTESIO, o COLA DELL'AMATRICE, a cui appartengono il Tempio di San Bernardino di Aquila, il Duomo d'Atri e alcune fabbriche di Città di Castello. Di lui pittore si conservano opere a Macerata e ad Ascoli Piceno, dove nella Chiesa di Santa Margherita c'è un affresco, che si crede la sua opera più antica (1492).

RAFFAELLO SANZIO (1483-1520), al quale furono associati fra' Giocondo e Luciano da Sangallo, abbandonò, nella fabbrica della Chiesa di San Pietro, il concetto di Bramante, sostituendo alla greca la croce latina. Secondo il Vasari, Raffaello costruì il terzo ordine delle Logge Vaticane, una casa per sé e il Palazzo Branconio dell'Aquila in Borgo Novo, l'una e l'altro distrutti. Il Minghetti gli attribuisce anche, non sappiamo con qual fondamento, la Chiesa di Sant'Eligio degli Orefici e la Chiesa della Navicella

a Roma. Il Palazzo degli Uguccioni in Piazza della Signorìa a Firenze (Fig. 150), già attribuito a Raffaello, è stato ridato, con la scòrta di documenti, a Mariotto di Zanobi Folfi, detto l'Ammogliato, che per esso prende posto fra i migliori architetti del suo tempo. Lo splendido palazzo fiorentino in Via San Gallo, fatto cominciare nel 1520 da monsignor Pandolfini, vescovo di Troja, fu eseguito, su disegno di Raffaello, da Francesco da Sangallo e da Bastiano di Aristotile da Sangallo.

Fig. 155. — Michelangelo
Porta Pia (Roma).

Siena, dopo Francesco di Giorgio Martini, diede all'Italia un altro grande architetto, Baldassarre Peruzzi (1481-1537), che fu anche pittore. Andato a Roma nel 1503, costruì il palazzo di Agostino Chigi (Fig. 151) (la *Farnesina* alla Lungara, da non confondere con la *Farnesina* a' Baullari, spettante, pare, ad Antonio Sangallo juniore), esempio di semplice eleganza e d'armonìa, detto dal Vasari « non murato, ma veramente nato ». Chiamato a succedere a Raffaello nella direzione della fabbrica di San Pietro (1520), voleva tornare al concetto di Bramante, ma ne fu impedito. Quando si rappresentò nella Corte di Leone X la *Calandra* del Bibbiena, « la quale fu delle prime commedie volgari che si vedesse o recitasse », « fece, scrive il Vasari, due scene che furono meravigliose ed aprirono la via a coloro che le hanno poi fatte ai tèmpi nostri ». Altra opera del Peruzzi a Roma è il Palazzo (Massimi) delle Colonne (Fig. 152), cominciato da lui nel 1535, e compiuto da altri architetti. Siena conserva un giojello architettonico di Baldassarre: la Loggetta dell'Oratorio di Santa Caterina. Il Peruzzi disegnò monumenti romani, commentò Vitruvio, scrisse intorno all'architettura, e le sue fatiche furono usufruite dal suo amico Sebastiano Serlio, bolognese (1475-1552), il quale deve la sua fama più a' suoi lavori teorici che alle sue costruzioni.

Antonio Sangallo juniore (1485-1546), educatosi alla scola degli zii, fu da fra' Giocondo e da Bramante nominato sorve-

gliante generale dei lavori della fabbrica di San Pietro. Divenne uno dei massimi architetti del suo tempo. Originalissimo ingegno, seppe sposare la semplicità e la grazia fiorentina del Quattrocento con la imitazione classica: il che quando tutti gli architetti del Cinquecento avessero voluto, l'Italia avrebbe avuto in quel tempo un'architettura sua, consentanea al suo genio, nata dalla sua arte nazionale. Ciò si vede nel Palazzo Farnese (Fig. 153), il più famoso di Roma, dove l'opera d'Antonio si arresta alla cornice finale, che fu posta nel 1544 a concorso, vinto da Michelangelo. Ad Antonio appartiene, si crede, anche la Farnesina ai Baullari. Egli fissò, a dire dello Gnoli, il tipo del severo palazzo romano, stampando nell'architettura romana l'orma del suo ingegno austero e solenne, escludendo gli ordini architettonici, dividendo i piani non più con cornici, ma con fasce ornate di greche. Ma « tutto quello che Antonio fece di giovamento e di utilità al mondo, è nulla al paragone del modello della venerandissima e stupendissima fabbrica di San Pietro di Roma. La quale, essendo stata da principio ordinata da Bramante, egli, con ordine nuovo e modo straordinario, l'aggrandì e riordinò, dandole proporzionata composizione e decoro, così in tutto come ne' membri ». Così il Vasari, il quale celebra anche moltissimo il rifacimento della Chiesa della Madonna di Loreto. Il Cavallucci consiglia alli studiosi di consultare la copiosa collezione di disegni di fabbriche del Sangallo, posseduta dalla Gallerìa degli Uffizii.

Michelangelo Bonarroti (1474-1564), l'uomo dalle quattro anime, come il Pindemonte lo chiamò, scultore, pittore, architetto, poeta, fu soprattutto scultore, staremmo per dire anche nella pittura; ma eziandìo quale architetto egli diede prova di smisurato ingegno, iniziando quello stile colossale, sia pure preannunziante il barocco, che è di tanto superiore a quello dei Vignoleschi, quanto il libero genio è superiore alla servilità degli imitatori: « onde gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obbligo, avendo egli rotto i lacci e le catene delle cose che per via d'una strada comune eglino di continuo operavano » (Vasari). Aveva quarantaquattr'anni (1519), quando gli fu affidata la Cappella del Deposito, o Sacrestìa nova, nella Chiesa di San Lorenzo in Firenze, fatta inalzare da Leon X per deporvi i resti mortali di Giuliano, suo fratello, e di Lorenzo, suo nipote. Questa è la prima opera architettonica di Michelangelo. Vengono poi i disegni per la Librerìa Medicea, cominciata per commissione di Clemente VII nel 1524. Rimasta interrotta l'opera per la morte di quel papa, fu poi compiuta dal Vasari sotto Cosimo I (1571). Sembra strano che Michelangelo usasse l'ordine corinzio nelle tombe medicee e

Fig. 156. — Michelangelo, Chiesa di Santa Maria degli Angeli (Roma).

l'ordine dorico nella Librerìa. Ma si deve pensare che pochi erano allora gli antichi modelli conosciuti e studiati, e non s'era ancora stabilita la gerarchìa stilistica degli ordini architettonici.

Al tempo dell'assedio dato a Firenze dall'esercito papale imperiale, Michelangelo fu nominato commissario per le fortificazioni della città e del territorio fiorentino, e diede saggio di singolar valore come architetto militare (attestato ancora da' vestigi delle fortificazioni con le quali cinse il Poggio di San Miniato, proteggenti Firenze dalle artiglierìe dell'esercito di Filiberto d'Orange), e, che non meno importa, di grande magnanimità. Chi vuol sapere quanto l'assediata città dové al genio e al senno di Michelangelo, legga l'*Assedio di Firenze* di F. D. Guerrazzi.

Recatosi a Roma nel 1533, riordinò il Campidoglio: opera che fu poi compiuta e alterata da' suoi continuatori. Morto Antonio da Sangallo, fu chiamato alla direzione della fabbrica di San Pietro: fece un modello « che ritirava San Pietro a minor forma, ma sibbene a maggior grandezza con soddisfazione di tutti quelli che hanno giudizio » (Vasari). Michelangelo fu il solo degno d'intendere e di proseguire il concetto di Bramante, nella Vita del quale scrive il Vasari: « Oggi quest'opera è stata dopo la morte sua (di Bramante) molto travagliata dagli architettori, e talmente che si può dire che da quattro archi in fuori che reggono la tribuna, non vi sia rimasto altro di suo, perché Raffaello e Giuliano da Sangallo, esecutori dopo la morte di Giulio II di quella opera insieme con fra' Giocondo veronese, vollono cominciare ad alterarla; e dopo la morte di questi B. Peruzzi, facendo nella crociera verso Camposanto la Cappella del Re di Francia, alterò quell'ordine; e sotto Paolo III Antonio da San Gallo lo mutò tutto, e poi Michelangelo ha tolto via le tante opinioni e spese superflue, riducendolo a quella bellezza e perfezione che nessuno di questi ci pensò mai, venendo tutto dal disegno e giudizio suo, ancora che egli dicesse a me parecchie volte ch'era esecutore del disegno e ordine del Bramante, attesoché coloro che piantano la prima volta uno edifizio grande, sono quelli gli autori. » Tra immensi ostacoli, la scarsezza di denaro e le mene dei Sangalleschi, giunse Michelangelo a voltar la superba cupola, « immensa e terribile macchina » (Vasari), il suo capolavoro architettonico, la più bella cupola del mondo, dopo quella del Brunelleschi. « La sublime caratteristica (scrive il Symonds) che salva questa chiesa da una gigantesca mediocrità, la Cupola, che sorge come una lirica da una massa di prosa pretensiosa, appartiene a Michelangelo ed è sufficiente a proclamare la grandezza

del Bonarroti. » Per quest' opera il Foscolo denomina Michelangelo :

..... colui che nuovo Olimpo
alzò in Roma ai Celesti.....

La cupola fu compiuta sotto Clemente VIII dal 1592 al 1605 da Domenico Fontana, che aveva già nel 1586 collocato in Piazza San Pietro il famoso obelisco. Il Fontana, comacino (1543-1607), nato a Melìde, sul lago di Lugano, è anche autore del Palazzo Reale di Napoli, da lui cominciato nel 1600 (Fig. 154).

Torniamo a Michelangelo. Egli si occupò di molti altri lavori a San Pietro, e voleva, come già Bramante, la croce greca, ma i prelati volevano la croce latina, e le esigenze del culto trionfarono a' tèmpi di Paolo V (605-21), quando la croce greca di Bramante e di Michelangelo divenne la croce latina, quale ora si vede, di Carlo Maderno (1556-1629).

Il nome di Michelangelo architetto è legato a quello del Palazzo Farnese, che egli compì col Vignola, disegnando quel capolavoro di gusto e d' armonìa che è il cornicione. Furono pure disegnate da Michelangelo la Chiesa di San Giovanni de' Fiorentini (1559), Porta Pia (Fig. 155), Porta del Popolo, la Basilica di Santa Marìa degli Angeli (Fig. 156), bellissima costruzione a croce greca, comprendente i ruderi delle Terme di Diocleziano. « Michelangelo architetto è colorito e immaginoso; move le linee, spezza i frontoni, toglie durezze... Il suo esempio dominò il resto del secolo xvi e tutto il secolo successivo » (Melani).

Successe a Michelangelo nella direzione della fabbrica di San Pietro Jacopo Barozzi, detto il Vignola (1507-1573), perché nato a Vignola presso Modena. Il Barozzi passò qualche tempo in Francia col Primaticcio. Chiamato a Bologna dal conte Pepoli, rimase fino al 1550 ai servizii della Chiesa di San Petronio, e a Bologna costruì il Palazzo Bocchi, e a Parma il semplice ma grandioso Palazzo Farnese. Condusse acque a Bologna mediante un canale. Chiamato a Roma da Giulio III, fu nominato architetto papale e incaricato della direzione dell'acqua di Trevi, della costruzione d' una villa fuori di Porta del Popolo, adorna di fontane e di giochi d'acqua. Fece il grazioso Tempietto a Ponte Molle. Il suo capolavoro è il Palazzo di Caprarola, fatto inalzare dal Cardinal Farnese nel 1547, palazzo poligonale di pianta, diviso in tre piani, fiancheggiato da bastioni, con un cortile circolare al centro, circuìto da un loggiato, che dà adito a tutti i locali. Con la Chiesa del Gesù (1568), da lui cominciata, s'iniziò lo stile barocco e de' gesuiti. Ajutò Michelangelo nel Palazzo Farnese, e insieme con Pirro Ligorio gli successe nella fabbrica

di San Pietro, di cui compì le vòlte e costruì le due cupolette laterali: opere interrotte dalla morte. Al Vignola appartiene pure il Palazzo Ducale di Piacenza, finito da GIACINTO, suo figlio; una Cappella della Chiesa di San Francesco a Perugia, e il Tempio di Santa Marìa degli Angeli in Assisi. Ingiustamente egli è più famoso come teorico dell'arte per quel suo trattatello scolastico dei *Cinque Ordini*, che come architetto.

III.

Ancora gli architetti del Cinquecento.

Il Veneto ebbe nel Cinquecento non pochi illustri architetti, tutti classicheggianti.

MICHELE SANMICHELI, veronese (1484-1559), si occupò più di architettura militare che di architettura civile. Una delle sue prime fabbriche fu la Chiesa della Madonna delle Grazie in Montefiascone, costruita a croce greca con cupola ottagonale. Rigido architetto militare, amò il severo e maschio ordine dorico, e si valse del bugnato, attissimo a far risaltare le grandi linee struttive. Il Lazzaretto di Verona, le fortificazioni del Lido a Venezia (1544), Porta Stuppa, che è la più bella di Verona, i palazzi Grimani, Corner, Mocenigo a Venezia e quello dei Bevilacqua a Bologna rivelano la serietà e il valore di quest'artista.

Fiorentino di nascita, ma veneziano per le opere sue, fu JACOPO TATTI (1477-1570), detto IL SANSOVINO. Valente scultore, come diremo, si die' tardi all'architettura. Fuggito da Roma, dove si era educato al culto del classicismo, nel 1527, quando all'eterna città fu dato il sacco dalle truppe del Connestabile dei Borboni, si refugiò a Venezia, dove fu nominato protomastro della Repubblica; il che importava sopraintendere alle fabbriche pubbliche di Venezia. Vinto il concorso per rifabbricare la Zecca, ei si propose di significare in quella fabbrica la magnificenza della Repubblica e l'oggetto a cui era destinata: il che ottenne, nella facciata prospiciente sul Canal Grande, col bugnato, con la sovrapposizione dell'ordine dorico e jonico, con una maschia trabeazione.

Il nome del Sansovino è più specialmente raccomandato alla Librerìa di fronte al Palazzo Ducale, cominciata nel 1536. Nel 1545 gli cadde una vòlta: fu arrestato e destituito: lo salvarono le raccomandazioni di Tiziano e dell'Aretino. Presso la Librerìa, a pie' del Campanile, costruì la celebre Loggetta (Fig. 157)

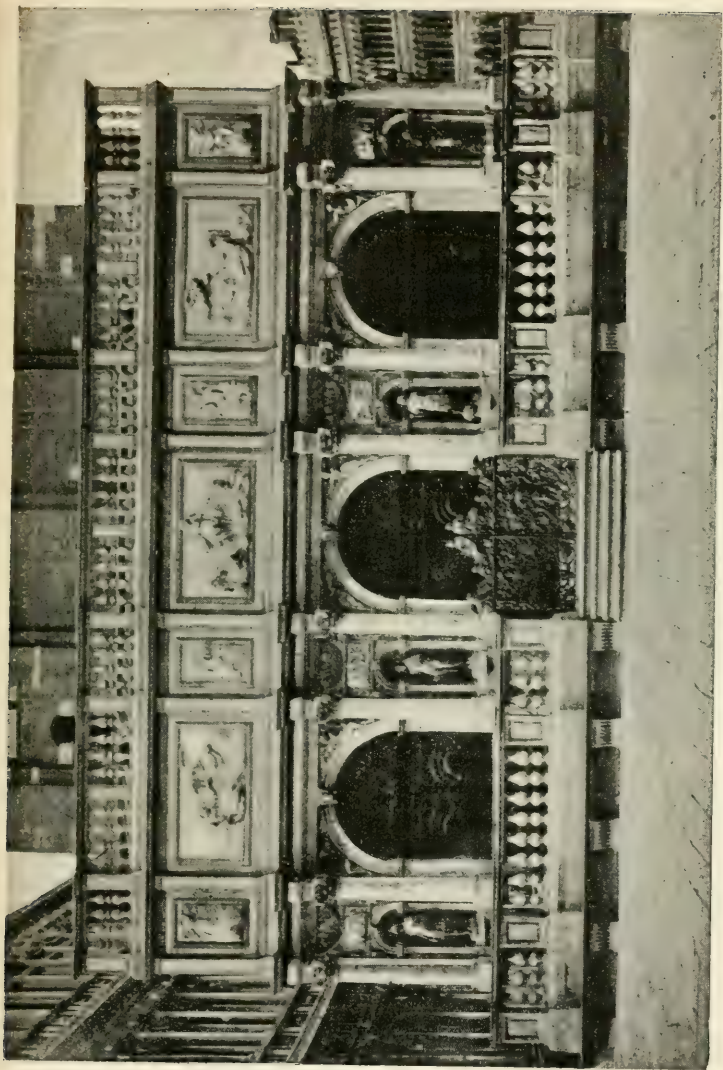



Fig. 157. — Jacopo Sansovino, Loggetta in Piazza San Marco a Venezia.

di San Marco (1549), travolta nella recente disastrosa ruina del glorioso Campanile, risalente, nell'ultima sua forma, al 1329. Rammenteremo, tra le altre sue opere, i bellissimi palazzi Cornaro a San Maurizio e Manin a San Salvatore a Venezia, e il cortile dell'Università di Padova.

Fu emulo e continuatore del Sansovino ANDREA PALLADIO, vicentino (1508-1580), il nostro Vitruvio, come fu chiamato, l'*ultimo architetto di genio secondo il cuore del risorgimento* (Müntz),

Fig. 158. — PALLADIO, Basilica o Palazzo della Ragione a Vicenza.

il *Raffaello dell'architettura* (Milizia). E, giacché siamo con le citazioni, possiamo affermare con F. Ranalli che « col Palladio finisse la grande e principiasse la gentile architettura, la quale, se è ritratto del tempo, è altresì ritratto dell'animo dell'artefice, che a tanta virtù congiungeva una sì affabile e gentil natura, che lo rendeva presso d'ognuno amabilissimo. Nell'architettura fu il Palladio quel che fu il Tasso nella poesìa; entrambi amabili più che gagliardi, giudiziosi e considerati più che imaginosi e nuovi. »

Figlio d'un povero mugnajo, fu ascritto nel 1524 alla matricola dei tagliapietra. G. G. Trìssino, suo concittadino, più dotto grammatico che geniale poeta, classicista emerito e intendente di architettura, lo condusse a Roma, dove egli divenne veneratore dell'antichità classica, i cui monumenti illustrò nel trattato delle

Antichità di Roma (1554). Due sono le opere alle quali il Palladio deve la sua fama: la Basilica di Vicenza e il Teatro Olimpico. La Basilica (Fig. 158), già fabbrica gotica, danneggiata da incendii, era ridotta in così deplorevoli condizioni, che sin da' primordii del secolo XVI si pensò a por mano a larghe riparazioni. Si chiesero pareri a Giulio Romano, al Sanmicheli, al Serlio, al Sansovino. Il Palladio propose un modello, che fu scelto nel 1549. Quindici anni dopo fu approvato il modello del secondo piano, che riuscì,

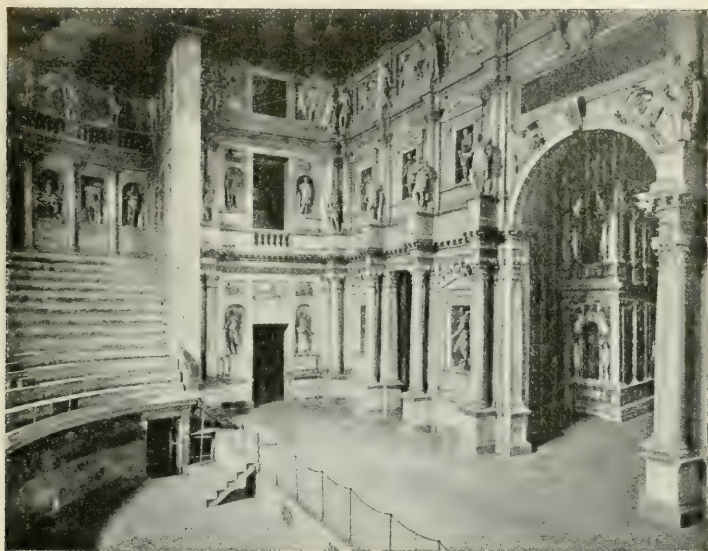



Fig. 159. — PALLADIO, Teatro Olimpico (Vicenza).

a dire del Boito, *straordinario di grandiosità e di bellezza.* Egli non vide compiuta l'opera sua, il che avvenne nel 1614; ma nel libro III del suo *Trattato d'architettura* scrive « non esser dubbio che la sua Basilica non potesse essere comparata agli edifizii antichi ». Una vera e propria resurrezione archeologica è il Teatro (Fig. 159), destinato alle rappresentazioni teatrali dell'Accademia Olimpica. Tra le chiese ideate e costrutte dal Palladio, ricorderemo le tre veneziane San Giorgio Maggiore (1560), San Francesco alla Vigna (1568) e la Chiesa del Redentore (1592), la più bella e solenne costruzione sacra del Palladio, della quale si appagava più che d'altre chiese veneziane Lord Byron: « un poema forbito, nel quale il genio del Palladio, valendosi di tutti gl'insegnamenti

dell'arte antica, seppe regalmente infondere un'aura di nudità e di semplicità francescana » (M. Pratesi). Rammenteremo i palazzi Barbaran, Chierigati, Valmarana, Thiene, nel quale ultimo (1556) adottò la maniera rude del Sanmicheli. Celebre è finalmente la Rotonda, costruita nei pressi di Vicenza per mons. Paolo Almerigo (1570). È una villa quadrata, con un pronao esastilo jonico su ciascun de' suoi lati, coronata da una cupola arieggiante

Fig. 160. — G. Da Ponte, Ponte di Rialto (Venezia).

quella del Pantheon: sistema che fu seguìto, per le ville signorili, in Francia e in Inghilterra.

Singolar fortuna ebbe il Palladio in Inghilterra, dove, durante il regno d'Elisabetta, Jnigo Jones (1572-1652) introdusse lo stile palladiano, inadatto al clima e al gusto inglese: seguìto da' suoi scolari, specialmente da Giovanni Webb.

Tra i seguaci e gl'imitatori del Sansovino e del Palladio rammenteremo Giovanni da Ponte (1512-1597), autore delle Prigioni, del Ponte di Rialto (Fig. 160), del Ponte de' Sospiri, e restauratore del Palazzo Ducale dopo l'incendio del 1574; Vincenzo Scamozzi (1552-1616), concittadino ed emulo del Palladio, più

famoso pel suo *Trattato d'architettura universale* che per le sue buone opere: il Palazzo Trìssino a Vicenza, le Procuratìe Nuove, il Palazzo Contarini e il Cornaro a Venezia.

A Mantova l'architettura classica fu introdotta da GIULIO PIPPI (1492-1546), detto GIULIO ROMANO, famoso pittore, discepolo di Raffaello. Partito da Roma nel 1525, passò a Mantova al servizio di Federico Gonzaga, pel quale costruì, fuori di Porta Cerese, la magnifica villa, detta il *Palazzo del Te* (1) (Fig. 161). Si costruì

Fig. 161. — GIULIO ROMANO, Palazzo del Te (Mantova).

a Mantova una casa, rifece l'interno della Cattedrale, e costruì la Chiesa di San Benedetto, poco lungi dalla città.

A Milano, dopo il Bramantino e CESARE CESARIANO (m. 1546), artisti lombardi, vennero a lavorare Galeazzo Alessi e Pellegrino Tibaldi.

GALEAZZO ALESSI, perugino (1502-1592), discepolo di quel Caporali, architetto, pittore e traduttore di Vitruvio, da noi già rammentato tra gli scolari del Perugino; venuto a Roma in gran dimestichezza con Michelangelo, amò la più sfoggiata ricchezza architettonica, e fu più vicino invero alla fastosità secentistica,

(1) Abbreviazione di *tajetto*, passaggio per lo scolo delle acque.

che alla fredda correttezza classica del Cinquecento. Si fece molto onore a Genova con la Chiesa di Santa Marìa di Carignano, la quale, in minori proporzioni, riproduce la pianta originale ideata da Michelangelo pel San Pietro; e con molti palazzi, specialmente con quello di cui gli die' l'incarico, nel 1560, circa, Vincenzo Imperiali. Genova, si può dire, ebbe da lui nuova fisonomìa. Il patriziato genovese, desideroso d'emulare la magnificenza del patriziato veneziano, affidò a Galeazzo le sue vecchie

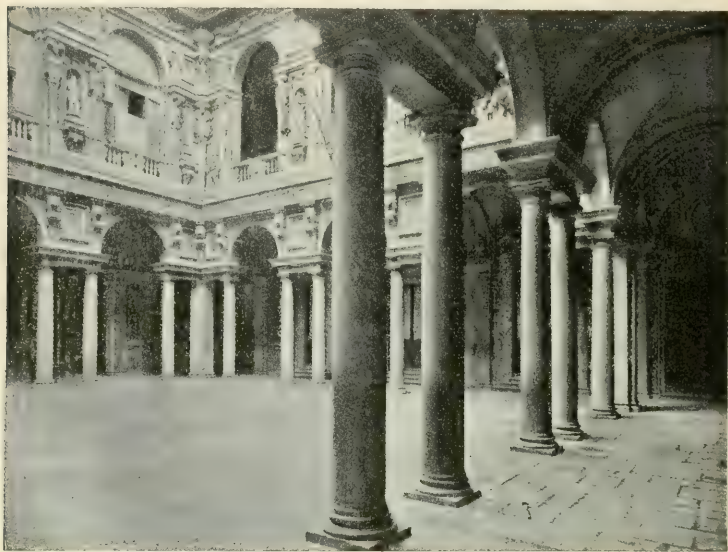



Fig. 162. — G. Alessi, Cortile del Palazzo Marino (Milano).

e anguste *calate*, dalle quali vide escire quella via, di cui Giorgio Vasari affermò in niuna città d'Italia trovarsi la più magnifica e grande, né più ripiena di ricchissimi palazzi. Mentre attendeva a Santa Marìa di Carignano (1558), l'Alessi occupavasi della fabbrica del lussureggiante Palazzo Marino (Fig. 162) a Milano: i due suoi capolavori. Per Milano fece anche la facciata di Santa Marìa presso San Celso, la Chiesa di San Vincenzo e la Sala dell'Uditorio del Cambio.

Pellegrino di Tibaldo Pellegrini (1521-1592), della Valsolda, fu l'architetto di San Carlo Borromeo. Le opere da lui lasciate a Milano sono la Chiesa di San Fedele, il Palazzo dell'Arcivescovo, le porte e le finestre del Duomo. A Gravedona costruì la ricca

villa del cardinale Tolomeo Galli: e a Bologna, in compagnia del figlio DOMENICO, il coro della Chiesa di San Pietro e il cortile del Palazzo Magnani. Fu anche pittore: son notevoli i suoi affreschi dell'Università e di San Giacomo Maggiore a Bologna e di San Luigi dei Francesi a Roma.

Contemporaneo del Tibaldi fu GIUSEPPE MEDA, autore a Milano del Palazzo del Seminario, istituito da San Carlo Borromeo, edifizio vitruviano, cominciato nel 1570.

Fig. 163. — Il Portico degli Uffizii (Firenze).

Le poche opere eseguite a Firenze negli ultimi anni del secolo XVI son dovute ai professori dell'Accademia del Disegno, istituita nel 1564 da Cosimo de' Medici: della quale a lungo parla il Vasari, che con la enumerazione di tali professori chiude le sue *Vite*. Tra gli architetti dell'Accademia va segnalato BARTOLOMEO AMMANNATI, di Settignano (1511-1592), scolaro di Jacopo Sansovino; la cui opera principale è il Ponte di Santa Trinità, e altre opere notevoli sono il cortile interno del Palazzo Pitti, il portico del Palazzo Ducale e i palazzi Orsetti, Celani, Lombardi e Bernardini a Lucca, e il magnifico, monumentale Collegio Romano a Roma (1582). Queste costruzioni costituiscono, dopo il gotico, il secondo tipo dell'architettura domestica moderna.

Giorgio Vasari, aretino (1511-1572), che ricorderemo tra i pittori, diede a Firenze il bel *Portico degli Uffizii* (Fig. 163), fatto erigere da Cosimo I (1560-1574) per raccogliere in un sol fabbricato gli uffizii e i tribunali.

Bernardo Bontalenti, detto Bernardo delle Girandole (1536-1608), ingegnoso architetto e famoso per macchine teatrali, fece a Firenze non poche opere, tra cui la facciata della Chiesa di Santa Trinità. Tutti e tre questi artisti furono michelangioleschi.

IV.

Michelangelo e gli scultori toscani del Cinquecento.

1. — Nel Cinquecento si preferiscono le statue di tutto rilievo, e trionfa il nudo. Lo studio prediletto è quello dell' uomo fisico. Michelangelo sprezzava il paesaggio, come lavoro d' intelletti mediocri, e il Cellini diceva che la cosa più difficile e più interessante nell'arte è fare un uomo e una donna nudi. I quattrocentisti non avevano saputo modellare il nudo, tranne poche eccezioni, come il Rizzo a Venezia; ma, in compenso, assai meglio dei cinquecentisti, avevano saputo significare i sentimenti. Michelangelo è un gigante: grande anatomico, oppose il moto al ritmo, la grandiosità alla grazia, la personalità alle manifestazioni collettive.

2. — Ma, prima di Michelangelo, all'ultima generazione degli scultori fiorentini del Quattrocento séguita quella che il Cavallucci chiama degli *eclettici*, dando il primo luogo ad Andrea Contucci, da Monte San Savino (1460-1529), scultore e architetto. Il Vasari lo nomina tra coloro che studiarono nel giardino di Lorenzo il Magnifico, pieno d'antiche sculture e di buone pitture, che era « come una scuola ed accademia ai giovinetti pittori e scultori ». Gli altri, i migliori, furono Michelangelo, G.F. Rustici, Torrigiano Torrigiani, Fr. Granacci, Niccolò Soggi, Lorenzo di Credi, Giuliano Bugiardini, Baccio da Monte Lupo, di alcuni dei quali o abbiamo parlato o parleremo; di altri si può lèggere la vita nel Vasari. Valente artefice e facile modellatore, ma talvolta lezioso, Andrea lavorò a Genova, a Firenze, a Loreto, nel Portogallo, soprattutto a Roma; che serba, nella Chiesa di Sant'Agostino, il suo capolavoro: la Vergine col Bambino e Sant'Anna, e in Santa Marìa del Popolo i bellissimi sarcofagi dei cardinali Ascanio Sforza e Basso. Roma aveva allora un notevole scultore *eclettico* in Gian Cristoforo Romano (1465-1512), uno degl'interlocutori

del *Cortegiano*. Andrea fu de' primissimi a porre sui sarcofagi non più figure giacenti come persone morte, ma come addormentate. Firenze conserva del Contucci il gruppo del *Battesimo di Gesù Cristo*, sopra la porta del Battistero. Avuto incarico da Leon X di compiere la Cappella di Santa Maria di Loreto, doveva scolpirvi sette storie: poté fare solo quella dell'*Annunciazione* e parte della *Natività della Vergine*. L'opera fu continuata da' suoi scolari.

Tra i quali primeggiò, e superò il maestro, il fiorentino JACOPO TATTI, detto il SANSOVINO (1486-1570), appunto perché discepolo di Andrea di Monte San Savino. Tra lo stile del maestro e quello del Bonarroti, che più gli piacque di poi, seppe formarsene uno tutto suo, grazioso e delicato. Vedasi la statua di Bacco col Satirino nel Museo di Firenze e quella di San Giacomo al Duomo, la Vergine seduta col divino Infante nella Chiesa di Sant'Agostino a Roma e il Sant'Antonio di Padova nella Chiesa di San Petronio a Bologna. Le più belle opere del Sansovino a Venezia sono la *Speranza*, nel sepolcro del Doge Venier, nella Chiesa di San Salvatore, la Madonna dorata e le altre statue che adornavano la Loggetta a pie' del Campanile, architettata dallo stesso Sansovino; la porticina di bronzo della Sacrestìa di San Marco, ghibertiana nella composizione, michelangiolesca nel movimento delle figure; i colossi Marte e Nettuno, della Scala de' Giganti. Jacopo fu padre del famoso poligrafo Francesco Sansovino, nato in Roma nel 1521; e « allevò molti discepoli, facendo quasi un seminario in Italia di quell'arte » (Vasari): tra i quali furono di gran nome Niccolò Tribolo, Danese Cattaneo, B. Ammannati, Alessandro Vittoria, de' quali tutti parleremo.

Tra gli artisti che studiarono nel giardino del magnifico Lorenzo, non bisogna dimenticare quell'artista insigne, se anche poco noto, che fu G. F. RUSTICI (1474-1554), discepolo del Verrocchio. Seppe specialmente ritrarre gli animali. Uomo bizzarro e capriccioso, fu l'anima della *bohème* artistica fiorentina della prima metà del secolo XVI, vogliam dire delle società d'artisti e di dilettanti dette del Pajòlo e della Cazzòla, delle quali, e delle loro capestrerìe, a lungo narra piacevolmente il Vasari. Del Rustici rammenteremo il gruppo della *Predicazione del Battista* (oggi su la porta settentrionale del Battistero fiorentino), pel quale ebbe consigli e ajuti da Leonardo.

MICHELANGELO BONARROTI (1475-1564), detto fiorentino, ma nato a Caprese in quel d'Arezzo, gloriosissimamente chiude l'epoca gloriosa del Rinascimento, del quale assomma in sé tutte le doti e le sopravanza. Aveva scelto per insegna tre corone

insieme intrecciate, in modo che la circonferenza dell'una passasse pel centro delle altre, intendendo significare esser le tre arti indissolubilmente congiunte; e grande egli fu in tutte e tre, e grande fu nella poesìa. Tuttavìa per lui l'arte sovrana era la scultura, e soprattutto scultore egli fu: lo scultore della bellezza in movimento, del grandioso, del sublime. Certo, se alla pittura diede la Sistina e il Giudizio, e all'architettura la Cupola, alla scultura diede il maggior numero de' suoi lavori, il David, la Pietà, il Mosè e i Monumenti Medicei. Esordì negli orti medicei, dove si educò all'arte, consigliato dai dotti amici di Lorenzo, massime dal Poliziano, con una maschera di Fauno, che parve, ed è, una maraviglia per un giovinetto quattordicenne. A diciassette anni eseguì il bassorilievo rappresentante il *Combattimento dei Centauri co' Làpiti*, un aggrovigliamento di corpi ignudi maestrevolmente plasmati. Lo si conserva nella Gallerìa Bonarroti a Firenze, dove si vedono abbozzi e disegni originali, ne' quali il maestro rivive. Come si vede, Michelangelo cominciò classicista; in lui si manifestarono dapprima, come in Donatello, le due tendenze, la classicheggiante e la personale; ma presto questa prevalse, fin ch'egli riescì a dare l'anima sua titanica a Mosè. « Il suo stile nasce dal suo carattere » (Cicognara).

A Roma l'abate Groslaye gli allogò il gruppo della *Pietà*, che fu posto in San Pietro. In quest'opera il maestro per la prima volta rivela intera la sua personalità. Egli ebbe molta affezione pel Savonarola, e seppe mantener puro e ritrarre con l'arte il sentimento della divinità in secolo intimamente pagano e sensuale. Il che si vede anche nel posteriore (1521) *Cristo* della Chiesa di Santa Marìa della Minerva, d'ineffabile dolcezza. Il gruppo della *Pietà* è opera maravigliosa. A chi accusava Michelangelo di aver nella *Pietà* raffigurato una giovinetta avente su le ginocchia un figlio adulto, egli rispondeva, parlando col Condivi: « Non sai tu che le donne caste molto più fresche si mantengono che le non caste? Quanto maggiormente una Vergine, nella quale non cadde mai pur un minimo lascivo desiderio che alterasse quel corpo? Anzi, ti vo' dir di più, che tal freschezza e fiore di gioventù, oltre che per tale natural via in lei si mantenne, è anche credibile che per divina opera in lei fosse ajutato a comprovare al mondo la verginità e purità perpetua della madre ». Ma la più bella delle opere giovanili di Michelangelo è il *David* (Fig. 164), oggi nell' Istituto di belle arti a Firenze: David giovane con una frombola in mano, « acciocché, siccome egli aveva difeso il suo popolo e governatolo con giustizia, così chi governava quella città, dovesse animosamente difenderla e

giustamente governarla » (Vasari): dove si vede che Michelangelo non disgiungeva mai dalla rappresentazione de la bella forma l'espressione d'un grande pensiero.

Le più belle opere della maturità sono i Monumenti Medicei e il monumento di Giulio II. Nella Cappella Medicea in San Lorenzo, cominciata nel 1521, sorgono due sarcofagi: l'uno di Giuliano de' Medici (Fig. 165), l'altro di Lorenzo duca d'Urbino (Fig. 166), i cui simulacri seggono entro nicchie rettangolari soprastanti a' sarcofagi: Giuliano, ardito, in atto di levarsi, pronto a combattere; Lorenzo, cupo e meditabondo, tantoché il popolo lo chiama il *Pensieroso*. Adornano il primo sepolcro due figure allegoriche, il *Giorno* e la *Notte*, altre due il secondo, l'*Aurora* e il *Crepuscolo*: con le quali quattro figure volle Michelangelo rappresentare la brevità della vita umana, il desiderio della morte, il continuo variare e il celere sparire delle fortune umane. È noto l'epigramma che scrisse per la *Notte* G. B. Strozzi, e la risposta dello sdegnoso cittadino artista:

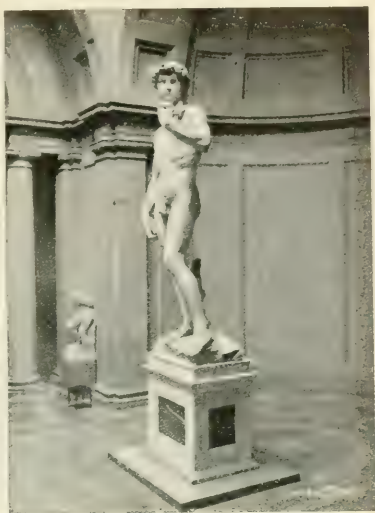



Fig. 164. — MICHELANGELO
Il David (Firenze).

> Caro m'è il sonno, e più l'esser di sasso,
> infin che il danno e la vergogna dura.
> Non udir, non veder m'è gran ventura;
> però non mi destar, deh! parla basso.

Dopo il sacco di Roma, dopo l'onta di Gavinana, la *Notte* di Michelangelo non poteva parlare altrimenti. Quelle statue furono una tacita, ma non perciò meno potente, protesta contro i tiranni.

Il monumento di Giulio II (Fig. 167 e 168), cominciato nel 1505, solo nel 1545 poté essere collocato in San Pietro in Vincoli, molto meno grandioso di quel che doveva essere, secondo il concetto dell'artista: consta di tre statue, il *Mosè*, e *Lia* e *Rachele*, cioè la vita attiva e la contemplativa, opere queste ultime della

vecchiaja, cominciate nel 1542. Le altre statue che dovevano ornarlo, formano tre gruppi: i due *Schiavi* del Louvre (simboleggianti le arti liberali, schiave della morte col papa che le protesse); i quattro *Schiavi* abbozzati del Giardino di Boboli; e il

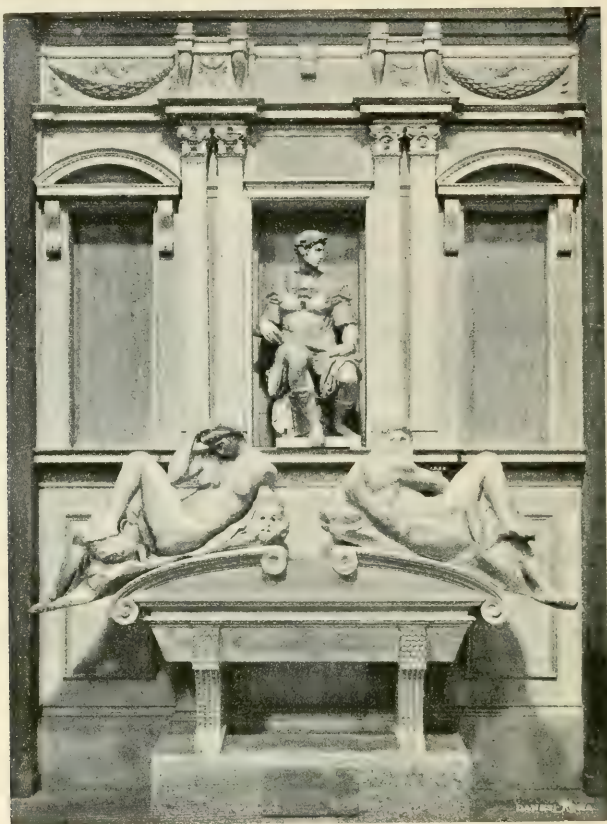



Fig. 165. — MICHELANGELO
Monumento a Giuliano de' Medici (Firenze).

Genio della Vittoria del Museo Nazionale di Firenze. Il Mosè è un colosso vivente: scrive il Taine, nel suo *Voyage en Italie*, che la prima impressione che si prova a vedere il Mosè, è che, se si alzasse, il mondo ruinerebbe. Il Milizia e i classicisti ne dissero corna; il d'Agincourt cavò fuori quei versi del Voltaire per Omero:

Plein de beautés et de défauts
le vieil Homère a mon estime;
il est, comme tous ses héros,
trop souvent outré, mais sublime

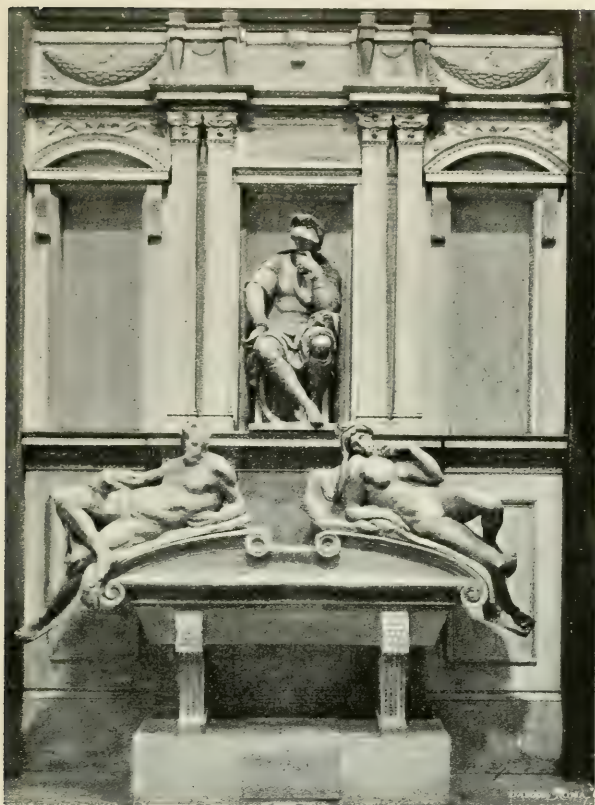



Fig. 166. — MICHELANGELO
Monumento a Lorenzo de' Medici (Firenze).

La scultura non salì mai più alto. Il Giove di Fidia? Fidia non poteva rappresentare il divino, come l'erede di Dante e il seguace del Savonarola. Per trovare un paragone, bisogna pensare a certe creazioni di Eschilo, di Dante, dello Shakespeare. Le statue finite di Michelangelo non arrivano a undici. Le altre rimasero imperfette; giacché « il giudizio di quell'uomo era tanto grande, che non si contentava mai di cosa ch'ei facesse », e,

Fig. 167. — MICHELANGELO, Monumento a Giulio II (Roma).

« quando ei voleva cavar Minerva dalla testa di Giove, ci bisognava il martello di Vulcano » (Vasari). Nessuno fu più studioso di lui dell'anatomìa, ma non vi fu genio più creatore del suo; e il genio crea con non minor dolore di quello d'una donna che

Fig. 168. — Michelangelo, Mosè.

dà alla luce il frutto delle sue viscere. Soleva dire che « bisogna aver le sèste negli occhi, e non in mano, perché le mani operano e l'occhio giudica »; e vedeva dentro il masso le figure bell'e scolpite, traendole da esso a furia di colpi di subbia e di mazzòlo:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
ch'un marmo solo in sé non circoscriva
col suo soverchio, e solo a quello arriva
la mano che ubbidisce all'intelletto.

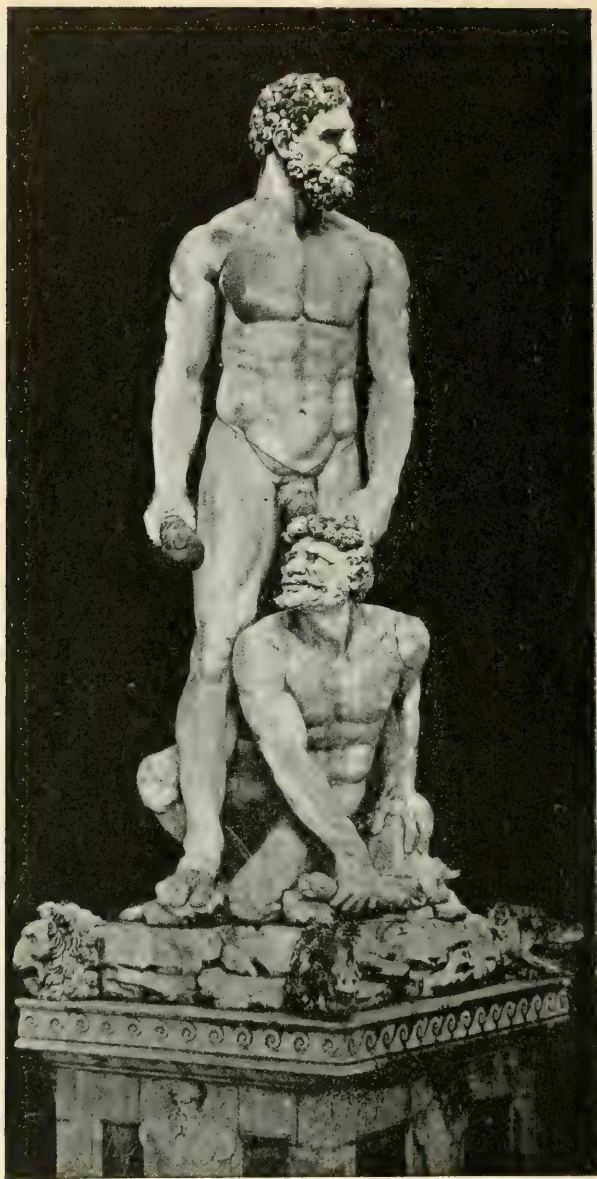



Fig. 169. — BANDINELLI, Ercole e Caco (Firenze).

Dando moto alla pietra, violò primo i limiti delle arti. Ma che importa, se ricreò la vita? I suoi seguaci si studiarono anch'essi di dar movimento alle figure, ma non seppero, come il maestro, rappresentare il *pensiero in azione:* ché tale è il moto di questo artefice sovrano.

La nominata Accademia fiorentina di disegno, volendo onorar l'arte con l'arte, celebrò splendide esequie a Michelangelo, alle quali presedettero il Bronzino, il Vasari, il Cellini e l'Ammannati. B. Varchi e L. Salviati lessero bellissimi discorsi. Su la tomba in Santa Croce, disegnata dal Vasari, furono poste le statue delle tre Arti (e perché non anche la Poesìa?), opere di Battista Lorenzi, Giovanni dell'Opera e Valerio Cioli.

A Baccio Bandinelli, fiorentino (1493-1560), nocque troppo l'essere stato rivale invidioso di Michelangelo, del quale, ciò non ostante, imitò la maniera. Al Vasari, amico, ammiratore ed elogiatore quant'altri mai di Michelangelo, parve che il disegno di Baccio « fu tale e di tanta bontà, che supera ogni suo difetto di natura e lo fa conoscere per uomo raro di quest'arte ». Baccio eseguì per Cosimo I molte opere, tra le quali il gruppo che si vede in Piazza della Signorìa di *Ercole e Caco* (Fig. 169), nel quale l'artista fa soverchio sfoggio di dottrina anatomica. Nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, si vedono le sue figure nude di Adamo e d'Eva. Ma l'opera sua più famosa è la riproduzione del celebre Laocoonte, oggi a' Pitti. Il Bandinelli fece a Roma il monumento a Leon X, la cui statua fu scolpita da un mediocre michelangiolesco, autore d'una notabile autobiografìa, Raffaello da Montelupo (1499-1533?), figlio di Baccio da Montelupo; e il monumento di Clemente VII, la cui statua fu scolpita da Nanni di Baccio Bigio, che si atteggiava a emulo di Michelangelo.

Inferiore al Bandinelli fu Bartolomeo Ammannati, di Settignano (1511-1592), che conosciamo come geniale architetto. Assai migliori del colossale *Nettuno* (uno dei tanti Nettuni ispirati dal virgiliano) della fontana di Piazza della Signorìa sono le vivaci statue bronzee circostanti (Fig. 170).

Jean Boullogne, di Douai (1524?-1608), detto Giambologna, ammiratore di Michelangelo, operò soprattutto a Roma, indi a Firenze. Fu ideatore di bellissime fontane, delle quali la più celebre è quella del Nettuno a Bologna (Fig. 171), pittorica d'invenzione e grandiosa di motivi. Rammenteremo anche il *Ratto delle Sabine*, che è il gruppo più decorativo della Loggia dei Priori a Firenze, e l'elegantissimo *Mercurietto volante* fatto per una fontana di Villa Medici a Roma, oggi nel Museo Nazionale. All'età

di settantadue anni, ajutato da' suoi discepoli, attese all'esecuzione delle porte del Duomo di Pisa, e in sette anni poté compirle (1605): sono specialmente suoi i bassorilievi della Porta Maggiore, rappresentanti storie della Vergine. L'opera è troppo inferiore a quella del Ghiberti, alla quale il Giambologna s'inspirò: ma alla fine del XVI secolo non era facile far di meglio. In una delle cappelle della cripta del Duomo d'Urbino si ammira un

Fig. 170. — Ammannati, Fontana del Nettuno a Firenze.

bellissimo Cristo eseguito dal Giambologna per commissione di Francesco Marìa II, l'ultimo e il più dotto dei duchi d'Urbino.

Tra i suoi discepoli mette conto ricordare Pietro Francavilla, fiammingo (m. 1618), autore di sei statue nel Duomo di Genova e di altre statue in Santa Croce a Firenze; Michelangelo Naccherino, fiorentino (m. 1622), che, recatosi a Napoli, vi divenne l'artista più caro e stimato del suo tempo, e vi fondò una scola; Pietro Tacca, di Massa (m. 1650), modellatore vivace, autore, tra l'altro, del gruppo de' Quattro Mori, prezioso ornamento di Livorno.

E ora veniamo a due artisti gloriosi quant'altri mai in vita ed

emuli: B. Cellini e L. Leoni, le opere dei quali furono illustrate con molta dottrina e principesca munificenza da un francese editore-autore, Eugenio Plon.

Benvenuto Cellini, fiorentino (1500-1572), orefice, scultore e poeta, non godrebbe la fama e la popolarità che gode, se non fosse autore dell'Autobiografìa, libro unico nel suo genere, nel quale il Cellini diede curiose notizie de' suoi tèmpi e si dipinse quale sentiva d'essere: « animoso come un granatiere francese; vendicativo come una vipera; superstizioso in sommo grado e pieno di bizzarrìa e di capricci; galante in un crocchio d'amici, ma poco suscettibile di tenera amicizia; lascivo anziché casto; un poco traditore, senza credersi tale; un poco invidioso e maligno; millantatore e vano, senza sospettarsi tale; senza cerimonie e senza affettazioni; con una dose di matto non mediocre, accompagnata da ferma fiducia d'esser molto savio, circospetto e prudente » (G. Baretti). La *Vita*, nella quale prima del Rousseau il Cellini diede esempio dell'autobiografìa senza veli e senza reticenze, nella quale egli non rispetta le regole della grammatica, come nella vita reale non rispettò quelle della morale, è il suo capolavoro.

Fig. 171. — G. Bologna
La Fontana del Nettuno (Bologna).

Come il *Cortegiano* del Castiglione è la più notevole rivelazione della società aulica del Cinquecento, la *Vita* del Cellini è la rappresentazione più sincera ed efficace della *bohème* artistica di quel secolo. Scrisse anche trattati d'oreficerìa, di scultura, e del fondare e gettar di metallo, e rime. Dell'orefice diremo. Del Cellini scultore Firenze possiede, oltre due busti, il famoso ***Persèo*** (Fig. 172 e 173) in Piazza della Signorìa. Alfonso de' Pazzi (1509-1555) scrisse per quella statua un epigramma famoso:

> Corpo di vecchio e gambe di fanciulla
> ha il nuovo Persèo. E tutto insieme,
> ci può bello parer, ma non val nulla.

E di recente J. B. Supino considerava la scultura del Cellini lo sforzo di chi, nato orefice, volle assurgere a più ardue forme

d'arte. Ma non escirono pressoché tutti dalle botteghe degli orefici i più grandi artisti del Rinascimento? Certo, siamo troppo lontani da Donatello; ma chi vorrà negare che il Persèo del Cellini, opera sia pure decorativa, è un miracolo di colore e d'armonìa? La Spagna vanta il *Cristo* dell'Escuriale, nel quale il Cellini, grande ammiratore di Michelangelo, si mostra perfetto conoscitore dell'anatomìa.

Fig. 172. — B. CELLINI
Il Persèo (Firenze).

Il Vasari, nelle *Vite*, e Pietro Aretino, nelle *Lettere*, fecero già gran lodi del loro concittadino LEONE LEONI (1509-1590), orafo e scultore, il quale di poco nell'arte, in nulla nel carattere morale, la cedeva al suo emulo Benvenuto. E dire che il Vasari lo chiamò « amorevolissimo di tutti gli uomini virtuosi! » Il Leoni lavorò in Milano e in Fiandra, ma inviò a Madrid la maggior parte delle opere sue, tra le quali la statua bronzea di Carlo V, al quale fu carissimo. Nei ritratti il Leoni è sincero: nel resto, pur seducendo con la sua audace scioltezza, preannunzia la maniera barocca e puramente decorativa. A Milano si fabbricò un palazzo detto delli Omenoni, per le colossali cariatidi della facciata; della quale è stupendamente pittorica la cimasa col suo fregio di due leoni e un satiro, simboleggiante l'invidia. Leone ebbe un figlio, non meno valente scultore, POMPEO, il quale eseguì molte opere in Spagna, dove morì nel 1610. Ricordiamo quindici statue di bronzo dorato dell'altar maggiore della Chiesa dell'Escuriale, e quelle de le tombe di Carlo V, Isabella, sua moglie, Marìa, sua

figliola, Filippo II e Anna, sua moglie. La paurosa reazione ecclesiastica spagnola fece di Pompeo uno scultore di tombe.

Benvenuto rammenta nella sua autobiografia PIETRO DE' TORRIGIANI, uom d'arme e scultore, che voleva condurlo seco in Inghilterra, dove fece non poche opere, delle quali la maggiore è il monumento di Enrico VII e della regina Elisabetta.

Fig. 173. — B. CELLINI, Bassorilievo del Persèo.

NICCOLÒ PERICOLI, fiorentino (1500-1565), detto il TRIBOLO, perché da fanciullo « era un diavolo che sempre travagliava e tribolava sé e gli altri » (Vasari), fu allievo di Jacopo Sansovino, che spesso si valse dell'opera sua. Andò poi a Bologna, dove scolpì alcune figure per la facciata di San Petronio. Tornato a Firenze, ajutò Michelangelo nei lavori per la Cappella Medicea. Chiamato a Loreto, die' termine alle storie, rimaste interrotte per la morte di Andrea Contucci, del *Transito della Vergine*, della

Traslazione della Santa Casa, dello *Sposalizio della Vergine*. Tornato a Firenze, vi fece altre opere.

Fu suo alunno PIERINO DA VINCI, nipote di Leonardo; morto a ventitré anni. Amico del dantista Piero Martini, Pierino s'innamorò di Dante, e fece di cera la storia del Conte Ugolino per gettarla di bronzo; della quale il Vasari: « Non meno in quell'opera mostrò il Vinci la virtù del disegno, che Dante ne' suoi

Fig. 174. — MONTORSOLI, Fontana (Messina).

versi mostrasse il valore della poesìa, perché non men compassione muovono in chi riguarda gli atti formati nella cera dallo scultore, che facciano in chi ascolta gli accenti e le parole notate in carta vive da quel poeta ».

Chiuderemo la serie degli scultori toscani del Cinquecento con lo scultore e architetto fiorentino GIOV. ANGELO MONTORSOLI (1506?-1565), michelangiolesco, che lavorò a Napoli, a Messina, (Fig. 174), a Firenze, a Bologna, e soprattutto a Genova, dove divenne lo scultore e architetto di Andrea Doria, adornando di belle opere specialmente la Chiesa di San Matteo, gentilizia dei Doria.

V.

Gli scultori lombardi, veneti, emiliani, marchigiani, umbri, meridionali.

1. — La Lombardìa non ebbe nel Cinquecento tanti scultori valenti, quanti ne aveva avuti nel Quattrocento.

Diede boni artisti la famiglia Della Porta. Da G. Jacopo della Porta, scultore e architetto del Duomo di Milano e della Certosa di Pavìa, imparò l'arte fra' Guglielmo della Porta (m. 1577). Dopo avere studiato a Milano le cose di Leonardo, lavorò a Genova e poi a Roma, dove, morto nel 1547 fra' Bastiano, ebbe l'ufficio del Piombo. Il suo capolavoro è il monumento a Paolo III in San Pietro (Fig. 175) di Roma, con la statua del Papa seduto e due figure sedute: la Prudenza e la Giustizia, di quattro ch'egli aveva ideate, co' suggerimenti d'Annibal Caro. Ammiratore di Michelangelo, fra' Guglielmo cercò d'imitarne la grandiosità, e vi riuscì per modo che il suo busto di Paolo III (oggi al Museo di Napoli) da taluno è ancora attribuito a Michelangiolo. Restaurò l'Ercole Farnese, rifacendone mirabilmente le gambe mancanti. A Milano si conserva di lui nella Chiesa di Sant'Ambrogio un grandioso gruppo, scolpito in un sol blocco di marmo, la *Deposizione dalla Croce*.

Appartiene alla stessa famiglia Tommaso della Porta, che modellò le statue di S. Pietro e di S. Paolo, che, fuse in bronzo, furono poste su le colonne Antonina e Trajana. Il Vasari loda moltissimo il sepolcro di Paolo IV nella Chiesa della Minerva, con la statua del Papa fatta con marmi di varii colori, opera dei fratelli Jacopo e Tommaso Casignòla.

Tra gli scultori lombardi convien ricordare Gaudenzio Ferrari, di Valduggia (1481?-1546?), più noto come pittore, il quale iniziò una scola di terrecotte policrome, che ebbe il suo centro nel Santuario di Varallo (la Valsesia allora faceva parte del Ducato di Milano), e che fiorì poi rigogliosa nel secolo xvii, serbandosi immune dalla tabe del barocco. È una serie di gruppi di carattere decorativo, rappresentanti la passione di Cristo in quaranta cappelle: parecchie centinaja di statue dipinte, poco più grandi del vero, alcune a cavallo.

2. — Dopo il Sansovino, la scultura nel Veneto dechina verso il barocco.

Alessandro Vittoria, trentino (1524-1605), esercitò insieme la scultura e l'architettura. L'opera sua più nota è il proprio monumento sepolcrale (1595) in San Zaccarìa a Venezia: il busto

Fig. 175. — G. Della Porta, Monumento a Paolo III (**Roma**).

e tre statue, le tre arti sorelle. L'architettura è grave, ma le statue sono belle (la Scultura è proprio una damina del secolo xvii... in *déshabillé!*), il busto vivo. C'è scritto sotto: *Alexandro Victoria qui vivens vivos duxit e marmore vultus.* Per

vero, i ritratti furono il suo forte. Si vedano anche nel Museo Corner e nel Palazzo Ducale i ritratti di Pietro Aretino e del Doge Venier.

Danese Cattaneo (1505-1573), nativo di Carrara, scultore, architetto e poeta, escì dalla scola di Jacopo Sansovino. Fece il monumento a Gian Fregoso in Sant'Anastasia a Verona, e quello al doge Loredano nella cappella maggiore nella Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia. Persuase il Tasso a scrivere il *Rinaldo;* e il Tasso, che gli fu debitore di nomi di personaggi e d'una intera ottava della *Gerusalemme*, intitolò da lui il dialogo *Delle conclusioni*.

Il disegno del monumento al doge Loredano fu veramente eseguito dal veronese Gir. Campagnola, che nella Chiesa del Santo a Padova fece, in bassorilievo, *S. Antonio che resuscita un morto*, nel quale, a giudizio del Perkins, Girolamo supera lo stesso Sansovino.

3. — Modena ebbe un degno continuatore di Guido Mazzoni in Antonio Begarelli (1498?-1565); vedendo le cui opere, Michelangelo (dice il Vasari) esclamò: « Se questa terra diventasse marmo, guai alle statue antiche! » La *Deposizione dalla Croce*, in San Francesco, e la *Pietà*, in San Pietro, a Modena, sono due gruppi grandi al vero, belli e grandiosi.

Prospero Clementi o Spani (m. 1584), di Reggio Emilia, lasciò pregevolissime sculture a Parma e a Mantova, e nella Cattedrale di Reggio il sepolcro del vescovo Ugo Rangoni, che è la sua opera migliore.

A Bologna lavorò con onore il ferrarese Alfonso Cittadella o Lombardi (1497-1537). Il *Cristo che richiama a vita la figlia di Jàiro*, e il *Transito della Vergine* nell'Ospizio di Santa Marìa della Vita e della Morte; l'*Ercole che uccide l'Idra Lernèa*, nel Palazzo del Governatore; la *Resurrezione di Cristo*, in San Petronio; i bassorilievi pel compimento dell'Arca di San Domenico, e altre opere dimostrano in lui eccellenti doti native, rafforzate e scaltrite dallo studio delle opere del Sansovino e di Michelangelo.

Tra gli scultori emiliani è degna di nota Properzia de' Rossi, bolognese, alla quale, « ogni cosa riescì perfettamente, eccetto un suo infelicissimo amore » (Vasari). Seppe intagliare sur un nòcciolo di pèsca una *Passione di Cristo:* miracolo di vista acuta e di pazienza. Sono notevoli i suoi bassorilievi nella facciata di San Petronio, specialmente la storia della moglie di Putifar. Il Vasari, nella *Vita* di Properzia, spezza una lancia in difesa delle donne, come farebbe un *femminista* moderno, elogiando altre artiste del suo tempo, le pittrici Suor Plautilla (Nelli), to-

scana, Lucrezia Quistelli, della Mirandola, Sofonisba Anguissola, cremonese, alle quali si potrebbe aggiungere Irene di Spilimbergo, discepola di Tiziano, e l'intagliatrice Diana Mantovana, concludendo con l'Ariosto:

Le donne son venute in eccellenza
di ciascun'arte ov'hanno posto cura...

A Ravenna lasciò bone opere Tommaso Flamberto, del quale è da vedere nell'Accademia de le Belle Arti il monumento a Guidarello Guidarelli. La statua di Guidarello, grande al naturale, giace chiusa nell'armatura: « quella testa (scrive G. Capponi ne' suoi ricordi di viaggio), a cui rimane tuttora come l'impressione della vita tolta violentemente, ha tale verità sublime, che non ho parole per lodarla ».

4. — Pochi ricordano un valente scultore urbinate, Federigo Brandani, autore del bellissimo *Presepio*, che si vede nella Chiesa di San Giuseppe a Urbino. E altri scultori marchigiani sono degni di ricordo.

Osservò il Cicognara che nella metà del sec. XVI Recanati fu un *emporio d'opere d'arte*.

Girolamo Lombardi, veneto, discepolo del Sansovino, venuto a Recanati, insegnò l'arte al camerinese Tiburzio Verzelli, autore de la bella statua bronzea di Sisto V a Camerino, e al recanatese Antonio Calcagni (m. 1535), autore d'un altro monumento bronzeo a Sisto V, a Loreto. Altri notevoli artisti recanatesi furono G. B. Vitali, P. Paolo e Tarquinio Jacometti, che dimostrarono il loro valore nelle porte del Santuario di Loreto e nella fontana della piazza maggiore di Faenza. Pier Paolo Jacometti, pittore, scultore e architetto, è autore del Fonte battesimale di Osimo: un'urna sorretta da quattro tori di bronzo: opera stupenda.

Più noti sono alcuni scultori umbri.

Vincenzo Danti (1530-1570), perugino, fonditore, scultore e teorico dell'arte, è lodato per la statua di Giulio III nella Cattedrale di Perugia, per le tre figure di bronzo, la *Decollazione di S. Giovanni Battista*, che adornano la porta meridionale del Battistero fiorentino, e per le statue giacenti della *Dolcezza* e del *Rigore*, fiancheggianti la statua di Cosimo I nel prospetto della Loggia degli Uffizii.

Ippolito Scalza (1532-1617), scultore e architetto orvietano, fece in patria non poche opere, belle di disegno e di gusto michelangiolesco.

5. — Il più notevole artista meridionale di quel tempo è GIOVANNI (MERLIANI) DA NOLA (1488-1558), al quale appartengono sepolcri, bassorilievi e medaglioni, che si vedono a Napoli nelle chiese di San Severino, di San Domenico e di Santa Marìa delle Grazie; nella quale ultima si conserva il suo capolavoro, la *Risurrezione di N. Signore*.

In Sicilia continuarono a lavorare i Gagini. Ad ANTONELLO (1478-1536), che nominammo tra i quattrocentisti per l'affinità della sua arte con la lombardesca, succedono i suoi figli GIANDOMENICO, ANTONIO, GIACOMO, FAZIO, VINCENZO, i quali arricchirono la loro isola natale di buone opere, amorosamente illustrate dal Di Marzo.

VI.

1. I caratteri della pittura nel Cinquecento.
2. Un accenno ai pittori tedeschi.

1. — Prescindendo da Leonardo, da Michelangelo, da Raffaello, e, se vuolsi, dal Correggio, da Tiziano, dal Tintoretto, genii immortali, uomini di tutti i luoghi e di tutti i tèmpi, dobbiamo asserire che la pittura del Cinquecento è, generalmente, inferiore a quella del Quattrocento. Alla timida, ingenua simmetrìa dei quattrocentisti subentra, è vero, la ponderazione e l'equilibrio di masse varie, eppure equivalenti; ma quella ponderazione degenera presto nella smania di contrasti bizzarri, di macchine carnascialesche, di gonfie vacuità: allo *stile* subentra la *maniera*, all'*arte* la *bravura*, a' *coscenziosi maestri* gl'*improvvisatori*. Perfino nella pittura sacra basta la sola forma: si vuole la concupiscenza degli occhi, e ben presto si arriva al cristianesimo paganizzato, alla freddezza degli accademici, al pietismo sensuale de' gesuiti. La fede, che un tempo aveva inspirato l'artista, quel sereno ideale religioso che si era mirabilmente accordato con l'ideale cittadino, era morto: e l'arte à bisogno degl'ideali come di suo vital nutrimento.

2. — L'arte non si sceverò dalla vita in Germania, dove prese a parlare al popolo il rude e schietto linguaggio della Riforma. La Germania ebbe nel Cinquecento tre grandi pittori, dei quali converrà dire qualche cosa: Alberto Dürer, Hans Holbein e Luca Cranach.

ALBERTO DÜRER (1471-1528), cittadino di Norimberga, rimase

tedesco, non ostante la sua ammirazione per la forma umana, non ostante gli allettamenti del suo soggiorno in Italia, specialmente a Venezia. Quantunque sembri talvolta pencolante tra due mondi, quello de le luminose tradizioni latine e quello de la meditabonda sua patria, egli impersona l'anima della sua gente, sopraffatto com'è dal simbolismo, dalle tetraggini ascetiche, dal terrore dell'ignoto e dell'oltretomba: il che si vede specialmente nelle sue stampe, potentemente disegnate. Scultore, architetto, pittore, teorico dell'arte, egli è il più grande genio artistico della Germania.

Hans Holbein il giovine, di Basilea (1497-1554), fu pittore di corte di Enrico VIII in Inghilterra. Anche lui, ascetico più che mistico, disegnò la *Danza della morte*, *Imagines Mortis*, quaranta incisioni in legno, ove prìncipi e plebei, giovani e vecchi, sani e infermi, e pertino Lazzaro il Lebbroso, si confondono in una ridda infernale, ricordo delle medievali *danze macabre*, o, come altri dice, *maccabee*. Eppure egli fu il più grande ritrattista del mondo. Da buoni riformisti, e il Dürer (amicissimo di Lutero) e Hans Holbein, senza rinunciare alla pittura dei soggetti religiosi, si sforzarono di dare all'arte cristiana una forma realistica, popolare, talvolta volgare, rispettando solo nella tecnica il ricordo del Mantegna e di Leonardo, che furono i due loro veri maestri. Qui cade in acconcio osservare che lo spirito della Riforma non fu, come taluno crede, nimico dell'arte. Lutero stesso odiò gl'iconoclasti, amò l'arte come una delle forme del bene e una grazia di Dio: amò la musica e la poesìa, poeta e musicista egli stesso.

Luca Cranach (1472-1553), di Kronach in Baviera, che viene terzo tra cotanto senno, quantunque a una certa distanza da quei due sommi; dopo aver dipinto soggetti religiosi, mitologici e fantastici, dopo aver teologizzato in pittura con Melantone e con gli altri dottori, fece anche lui mirabili ritratti, soprattutto ritraendo la ben nutrita, cerula, bionda tedesca.

VII.

Leonardo e i Leonardeschi (scola milanese, senese e fiorentina).

1. — Di Leonardo si parla qui, sebbene egli appartenga più al xv che al xvi secolo, perché, come dice il Vasari nel proemio alla terza parte delle *Vite*, diede « principio a quella terza maniera che noi vogliamo chiamar la moderna. Oltre la gagliar-

dezza e bravezza del disegno ed oltre il contraffare sottilissimamente tutte le minuzie della natura così appunto, come elle sono, con buona regola, miglior ordine, e retta misura, disegno perfetto e grazia divina, abbondantissimo di copie e profondissimo di arte, dètte veramente alle sue figure il moto e il fiato ».

Leonardo da Vinci (Fig. 176) (1452-1519), nato a Vinci presso Empoli, è la gloria del mondo civile. L'Italia, madre de' genii universali, da Giulio Cesare a Lor. Bernini, non ne produsse mai uno più universale di questo. Solo il sec. XIX à avuto la gloria di far conoscere al mondo la vastità della mente di Leonardo, quale si rivela ne' suoi manoscritti, nei quali egli divinò le più grandi scoperte scientifiche posteriori, e solo il sec. XX potrà studiarla e intenderla appieno.

« La biografìa di Leonardo (scrive E. Solmi), nelle sue linee essenziali, è la storia del nascere, del crescere, dell'ingigantire e dell'espandersi d'un amore intellettuale verso la natura, intento a riprodurne le forme e a conoscerne le leggi ». Palesare agli uomini i segreti naturali: questa la missione di Leonardo. Nessuno amò, tranne s. Francesco d'Assisi, la natura più di Leonardo: ma s. Francesco l'amò col cuore, Leonardo con l'intelletto, volendo prima di tutto conoscerla: *luce intellettual piena d'amore*.

Lo studio della natura, da prima subordinato alla pratica, si muta in lui in desiderio di comprendere il processo e le leggi naturali; dà origine a considerazioni e principii prospettici, anatomici, zoologici, botanici, meccanici, matematici, idraulici. Leonardo dipinge talvolta con attività, compone e scompone modelli di statue, si dà alle costruzioni di edifizii pubblici e privati, immagina strumenti guerreschi e opere idrauliche, ma il suo ingegno lo porta alle investigazioni scientifiche; un prepotente bisogno lo spinge dalla pratica alla teorìa, dal concreto all'astratto, dal particolare al generale, dall'arte alla scienza. Epperò egli si trova in disaccordo col suo secolo. Ingegno universale, magnanimo cuore, era tale da *tirare a sé gli animi delle genti* (Vasari), ma il suo pensiero irrequieto e anticipatore lo fece vivere solitario.

Le sue defezioni dall'arte sembravano un delitto ai contemporanei, i quali « non conoscevano altra forma d'attività che quella pratica e artistica: la scienza s'era rifugiata nei chiostri, e si chiamava *teologìa;* si era smarrita nei penetrali della *cabala*, e si chiamava *magìa* ». Questa è la tragedia di Leonardo. I contemporanei lo giudicarono solo dalle sue incompiute manifestazioni pratiche. Al Vasari (Dio glie lo perdoni!) scappò detto che *molto più operò colle parole che coi fatti!* Vero è che altrove

il Vasari dice: « Ma, per il vero, si può credere che l'animo suo grandissimo ed eccellentissimo per esser troppo volonteroso

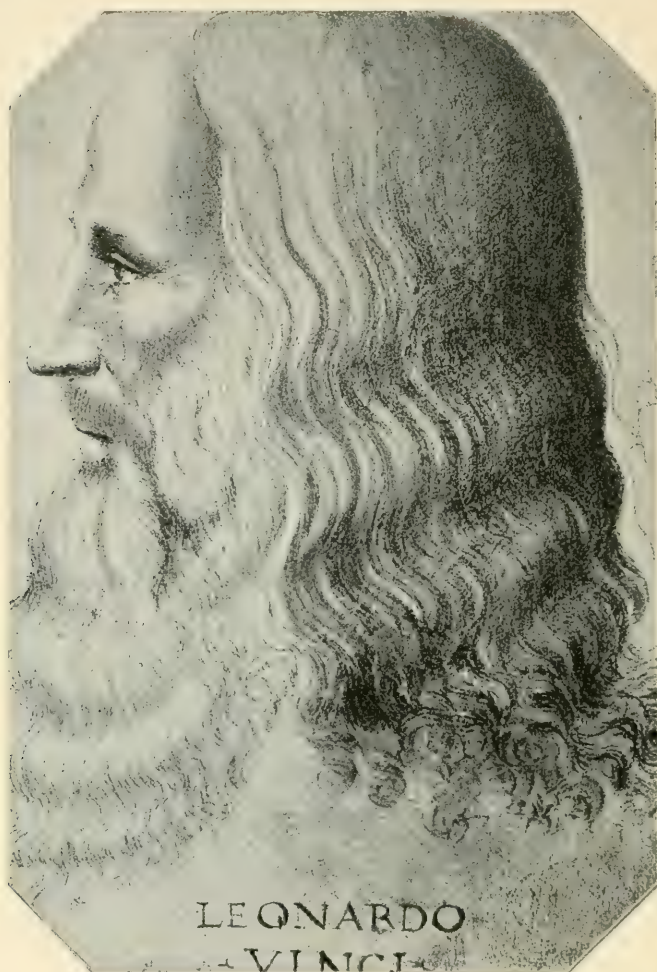



Fig. 176. — L. Da Vinci, Autoritratto (Biblioteca di Windsor).

fusse impedito, e che il voler cercare sempre eccellenza sopra eccellenza e perfezione sopra perfezione, ne fusse cagione: talché l'opera sua fusse ritardata dal desìo, come disse il nostro Petrarca ». Ma noi possiamo assai meglio che con la sua incon-

tentabilità spiegarci la incompiutezza delle sue opere artistiche. I contemporanei lo giudicavano solo per queste; noi vediamo in lui, non che il primo pittore moderno, il precursore di Galileo. Anche se Leonardo non ci avesse lasciato alcuni capolavori pittorici, che sono la maraviglia del mondo, l'esempio ch'egli diede agli artisti d'ineffabile amore alla natura, sarebbe stato più utile all'arte che l'opera di molti e molti pittori, se è vero ciò ch'egli dice in una pagina del *Codice Atlantico*, che il Solmi intitola *Legge che governa lo svolgimento storico della pittura e delle scienze:* « Il pittore avrà la sua pittura di poca eccellenza, se quello piglia per autore l'altrui pitture; ma, s'egli imparerà dalle cose naturali, farà bono frutto... ». La pittura risorse con Giotto, e dopo lui con Masaccio, che presero a modello la « natura, maestra de' maestri ». Così nella scienza come nell'arte, « quegli che solamente studiano li autori e non l'opre di natura, son per l'arte nipoti, non figlioli d'essa natura, maestra de' boni autori ». A non dubitarne, le colonne miliari della pittura sono Giotto, Masaccio, Leonardo. Come si vede, in Leonardo non si può scindere l'opera dello scienziato dall'opera dell'artista. Si pensi: lo studio prediletto di tutta la sua vita fu l'anatomìa: il veronese Marcantonio della Torre, lettore di anatomìa a Pavìa, il quale « fu de' primi che cominciò a illustrare con la dottrina di Galeno le cose della medicina, e a dar vera luce alla notomìa fino a quel tempo involta in molte e grandissime tenebre d'ignoranza », « in questo si servì meravigliosamente dell'ingegno, opera e mano di Leonardo » (Vasari). Or bene, questi studii furono straordinariamente utili all'arte. Leonardo, come artista, è soprattutto pittore: e gli studii scientifici valsero a formare in lui quelli *eruditos oculos* di cui parla Cicerone, a rendere in lui più profonda la visione degli uomini e delle cose. Egli volle creare immagini che sembrassero nate come nascono le cose, *qual fanno le cose*. Che cosa gl'impedì dunque di raggiungere la perfezione?

Non già, ripetiamo, la sua incontentabilità. Egli stesso lo dice nella prefazione al Trattato d'anatomìa, testé pubblicato da G. Piumati: « Non sono stato impedito né da avarizia, né da negligenza, *ma solo dal tempo* ».

Bello, forte, come L. B. Alberti, amò la scherma, i cavalli, la danza. Coltivò le tre arti del disegno, la musica, la poesìa, l'arte della parola. Parlatore maraviglioso, la sua facondia dà a' suoi scritti, mirabili di concisione e di precisione, la gloria d'iniziare la prosa scientifica italiana. Agli artisti riescirà sempre utile la meditata lettura di quella raccolta di note e di frammenti che fu intitolata *Trattato della pittura*. Di Leonardo poeta, il Lo-

mazzo ci serbò quel sonetto che comincia: *Chi non può quel che vuol, quel che può voglia.* Cantore soavissimo, eccellente sonatore, conoscitore delle leggi acustiche, inventore di novi strumenti musicali, costruì una mirabile lira d'argento in forma di teschio di cavallo; fu, staremmo per dire, un musicista anche in pittura. Secondo lui, con l'armonìa delle parti, che debbono dare l'illusione d'una sola cosa indivisibile, il pittore deve raggiungere l'effetto finale, intendere ad un'unica impressione per mezzo della proporzione, delle gradate sfumature, dell'alternarsi della luce e dell'ombre. I suoi quadri, dalle linee delicate, dai colori sfumanti in misteriose gradazioni, son musica. Così la pensa un musicista, A. Falchi. E son musica, aggiungeremo, anche perché egli seppe dipingere i sentimenti, cioè l'ineffabile, che solo dalla musica può essere espresso.

Delineato alla meglio il suo carattere, veniamo a dire delle sue opere artistiche. Giovinetto, egli studiò a Firenze nella bottega del Verrocchio: dicemmo già che appartiene a lui il mirabile angioletto del *Battesimo di Cristo* del suo maestro. Il Vasari parla di alcune sue sculture e di alcuni disegni architettonici giovanili. Non si sa quali siano le pitture di Leonardo del periodo fiorentino, tranne forse due opere della Gallerìa degli Uffizii: l'*Adorazione de' Magi* e l'affascinante *Medusa*, da non confondere con un'altra *Medusa*, della quale non si sa che ne sia stato, e di cui scrive il Vasari: « Portò dunque Leonardo per quell'effetto ad una sua stanza, dove non entrava se non egli solo, lucertole, ramarri, grilli, serpi, farfalle, locuste, nottole ed altre strane spezie di simili animali, dalla moltitudine dei quali, variamente adattata insieme, cavò un animalaccio molto orribile e spaventoso ». La *Medusa* di Firenze è una testa di donna, supina, livida, ma bella, che à per crine serpentelli e ceraste. Lo Shelley, che non meno di Leonardo seppe rinnovare triti tèmi mitologici, de' miti vedendo l'ascoso significato, ne' miti riconoscendo la storia ideale eterna dell'anima umana, le dedicò una lirica superba.

Non essendogli favorevoli i Medici, egli si recò a Milano, chiamato da Ludovico il Moro. I documenti attestano la sua presenza in Milano nel 1487, nel 1490, nel 1492. Milano in quel tempo, abitata, come ci fa sapere il Cantù, da 128,000 abitanti, quando Parigi ne aveva 10,000, 40,000 Londra e poco più che 4000 Torino, vedeva fiorire le arti belle, le lettere, lo studio delle antichità. Ludovico, pomposamente chiamato un novo Pericle, il secondo fondator di Milano, voleva superar tutti i prìncipi del suo tempo in bongusto e in magnificenza. Eugenio Müntz, in

quel suo libro su Leonardo, che è la più felice sintesi che si sia tentata intorno alla vita e alle opere di quell'uomo veramente divino, non si perita di chiamare la Corte di Ludovico il Moro *un milieu eminemment suggestif, auquel la Rénaissance a dû la suprème évolution.* In mezzo a quella società, il cui incivilimento si arrestava, come osservò il Giacosa, all'apparenza del fasto esteriore, e il cui sentimento morale era oppresso dal sentimento estetico; Leonardo, che vedeva invece nel vizio bruttura e disarmonìa, nel quale riviveva l'armonioso concetto ellenico del mondo e della vita, appare un sereno iddìo, oblioso com'è del suo vantaggio personale, tutto assòrto nella contemplazione de' suoi ideali, nella meditazione de' più ardui problemi intellettuali. Il Duca gli affidò la statua equestre del padre, Francesco Sforza, intorno alla quale si affaticò parecchi anni. Il modello, esposto pubblicamente in occasione del matrimonio di Bianca Sforza col figlio dell'imperatore Massimiliano (1493), piacque immensamente. Ma un tanto capolavoro fu tolto a bersaglio e mandato in frantumi dalle soldatesche francesi, venute alla conquista del Ducato di Milano. Sembra che Leonardo nel 1498 ne avesse compìto uno novo, giacché Luca Pacioli, nella dedicatoria del suo trattato *De divina proportione*, dà la misura e calcola il peso del getto dell' « admiranda e stupenda equestre statua ». Leonardo servì Ludovico il Moro anche quale ingegnere e architetto militare; si occupò di lavori idraulici, perfezionò, p. es., il *Naviglio* di Milano, protraendolo fino a San Marco, e congiungendolo al Canale della Martesana. Architettò un magnifico palazzo per lo Sforza; diresse l'apparato delle feste pel matrimonio di Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona. E nel refettorio del Convento delle Grazie dipinse il *Cenacolo* (Fig. 177), che è senza contrasto la più famosa e la più lodata opera pittorica del mondo.

È bello il ritratto che di Leonardo, intento a dipingere il *Cenacolo*, fa il Bandello nella dedicatoria d'una sua novella (p. 1ª, n. 58ª): « ..... aveva molto caro che ciascuno, veggendo le sue pitture, liberamente dicesse sovra quelle il suo parere. Soleva avere spesso, ed io più volte l'ho veduto e considerato, andar la mattina a buon'ora e montar sul ponte, perché il *Cenacolo* è alquanto da terra alto; soleva, dico, dal nascente sole fino all'imbrunita sera non levarsi mai il pennello di mano, ma, scordatosi il mangiare ed il bere, di continuo dipingere. Se ne sarebbe poi stato due, tre e quattro dì, che non v'avrebbe messa mano, e tuttavìa dimorava talora, una o due ore al giorno e solamente contemplava, considerava, ed, esaminando tra sé, le sue figure giudicava ». Disgraziatamente Leonardo, il quale, come valente

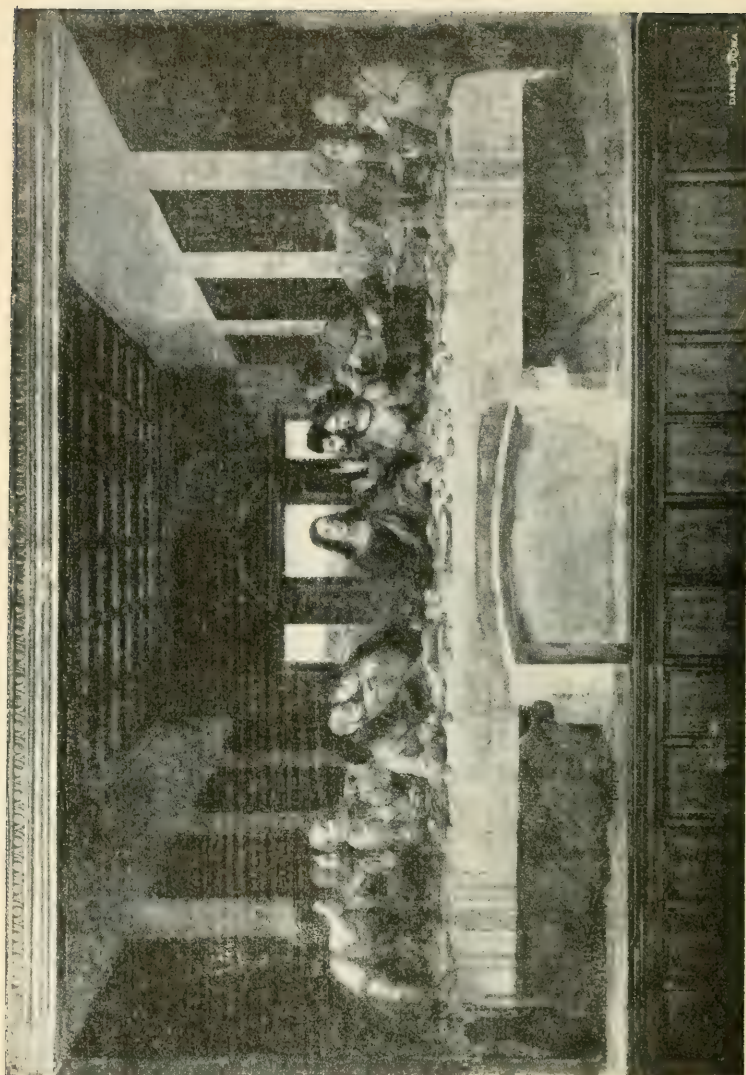



Fig. 177. — L. da Vinci, Il Cenacolo (Milano).

alchimista che era, « tentò modi stranissimi per cercare olii per dipingere e vernici per mantenere le opere fatte » (Vasari), volle tentare una novità anche dipingendo a fresco: non volendo dipingere rapidamente e senza sfumature, come l'affresco richiede, dipinse a olio sul muro umido, condannando la maravigliosa opera sua a rapido deperimento. Oggi quel miracolo del genio umano è un'irreparabile rovina! L'Italia à mirabili affreschi: la vòlta della Sistina, il Giudizio di Michelangelo, le Logge di Raffaello, la cupola del Duomo di Parma del Correggio, la Lunetta della Madonna del Sacco di Andrea del Sarto; ma nessuno di quei capolavori potrebbe rivaleggiare col *Cenacolo* di Leonardo. Citammo già il *Cenacolo* di T. Gaddi e quello di Andrea del Castagno, citeremo quello di Andrea del Sarto, notevolissime opere; ma nessuno seppe mai, come Leonardo, dare al disegno e al colore il linguaggio del sentimento e della passione. Quel *Cenacolo* di Leonardo è più vero della verità; il carattere di ciascun apostolo, i sentimenti dell'anima si manifestano nella movenza delle teste e delle mani, che il gesto fa parlanti. Diremo a questo proposito che Leonardo consigliava li artisti di studiare i gesti dei muti. « Il bono pittore ha da dipingere due cose principali, cioè l'omo e il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo è difficile, perché s' ha a figurare con gesti e movimenti delle membra, e questo ha da esser imparato dalli muti, che meglio il fanno che alcun'altra sòrta di omini ». Il *Cenacolo* è mirabile per varietà tendente a unità. Come principal legge della natura è l'*unità varia*, direbbe G. D. Romagnosi, così suprema legge dell'arte è che le parti conspirino a un unico fine. Da ogni personaggio l'occhio converge alla dolce e mesta sovrumana figura del Nazareno. Cristo dice veramente con ineffabile dolore, confortato da divina carità e rassegnazione: — Uno di voi mi tradirà. — Michelangelo, nella *Pietà* e nel *Cristo* della Minerva, Raffaello, nella *Transfigurazione*, non raggiunsero quest'altezza. La testa di Giuda pare poi « il vero ritratto del tradimento ed inumanità » (Vasari). Dante cacciò il capo di Giuda entro una delle bocche di Lucifero, in segno di dispregio; Leonardo pose Giuda in dietro, quasi a celare con lui la sua scelleratezza.

Prima del *Cenacolo*, tra 'l 1484 e 'l 94, pare, avea dipinto, per la Chiesa di San Francesco in Milano, una tavola dell'altare, rappresentante la Vergine seduta e il piccolo Battista, in atto di adorare il Bambino, che lo benedice, e dietro il quale sta genuflesso un angioletto. Il fondo, tutto scogli, à fatto dare a quel dipinto, che, passato in proprietà di Francesco I, si conserva al Louvre, il nome di *Vergine delle Rocce*.

Caduto il Moro, nel 1499, Leonardo abbandonò Milano, e dopo brevi soste a Mantova e a Venezia, tornò nel 1500 in patria, dove ripresentò il disegno, che fu attuato due secoli dopo, dell'incanalamento dell'Arno da Firenze a Pisa. Volendo i Fiorentini le pareti della sala del Palazzo della Signorìa, oggi detta dei Cinquecento, adorna di pitture glorificanti fatti memorabili della storia di Firenze, Leonardo prese a soggetto la battaglia d'Anghiari (Fig. 178), vinta dai Fiorentini nel 1440 contro Niccolò Piccinino; Michelangelo un episodio della guerra tra Fiorentini e Pisani. Ma e l'uno e l'altro abbandonarono l'opera; e i cartoni di Leonardo furono trafugati, quelli di Michelangelo distrutti, come è noto *lippis et tonsoribus*, dall'invido Bandinelli. Così furono distrutti i capolavori de' due massimi artisti fiorentini, quei cartoni che il Cellini chiamò la *scola del mondo*.

Leonardo dipinse pure a Firenze il ritratto di Madonna Lisa, de la bella napoletana (Lisa Gherardini, che aveva sposato nel 1495 il fiorentino Zanobi del Giocondo), il qual ritratto, di cui dice il Vasari « esser di maniera da far temere e tremare ogni gagliardo artefice », è il più bell'ornamento del Museo del Louvre. Nella serie dei tipi femminili, *Monna Lisa* occupa nell'arte moderna il posto che nell'antica la *Venere di Milo*. Quanto siamo lontani dalle affascinanti, sì, ma lunghe, magre, malaticce, staremmo per dire, isteriche donne di S. Botticelli! « Usovvi ancora quest'arte, che, essendo Madonna Lisa bellissima, teneva, mentre che la ritraeva, chi sonasse o cantasse, e di continuo buffoni che la facessero stare allegra, per levar via quel malinconico che suol dare spesso la pittura a' ritratti che si fanno: ed in questo di Leonardo vi era un ghigno tanto piacevole, che era cosa più divina che umana a vederlo, ed era tenuta cosa meravigliosa per non essere il vivo altrimenti » (Vasari). Lasciamo stare il ghigno, ma è un riso perturbatore. A noi viene in mente quel verso del D'Annunzio :

Ma non saprai giammai perché sorrido.

Questo fascino, che esercita su noi la bella Lisa, sentì l'incisore Calamatta, che scrisse: « Quando disegnavo questa figura, solo, sotto le vòlte del Museo, io mi sorprendeva a ridere con lei..... ». Th. Gautier chiamò la Lisa di Leonardo una Iside, un « essere strano dallo sguardo che promette immensa voluttà e dall'espressione divinamente ironica ». Il sorriso di Monna Lisa dal 1503 illuminò l'anima dell'artista per tutta la vita; e noi lo troviamo su le labbra delle sue Vergini e perfino su quelle de

le sante e de le madonne de' Leonardeschi, specialmente del Luini. La bellezza è immortale!

Si crede generalmente che appartenga a questo secondo periodo fiorentino della vita di Leonardo anche un altro ritratto, che si conserva al Louvre. Qualcuno crede che sia di Lucrezia Crivelli, l'amante di Ludovico Sforza: ma il popolo lo chiama de la *bella Ferronnière*, la tragica amante di Francesco I. Oggi

Fig. 178. — L. da Vinci, La battaglia d'Anghiari. (disegno di Rubens, al Museo del Louvre, Parigi.

alcuni non lo credono opera di Leonardo, e lo dànno a uno de' suoi discepoli, al Boltraffio.

Leonardo abbandonò Firenze nel 1506, e andò a Roma. Quando Francesco I, dopo la vittoria di Melegnano, s'impadronì novamente del Milanese, Leonardo tornò da Roma a Milano, donde il re lo condusse a Bologna, e poi a Parigi. Francesco I non fu certamente il *meraviglioso*, il *buono*, l'*unico*, il *liberalissimo* re, di cui parla Benvenuto; ma ebbe il merito d'intendere il genio di Leonardo, che Leon X si lasciò scappare, e d'introdurre in Francia l'arte del Rinascimento italiano. Vero è che più tardi,

col Rosso e con gli altri, quell'arte italiana in Francia divenne più che altro adulatoria e carnascialesca decorazione. Ma non divaghiamo. Leonardo morì il 2 maggio 1512 nel Castello di Cloux presso Amboise. Non abbiamo parlato di altre opere, di cui non è accertata l'autenticità. Di Leonardo conviene studiare i mirabili disegni sparsi nelle principali gallerìe d'Europa.

Con Leonardo la pittura toccò l'eccellenza del chiaroscuro, del rilievo, della morbidezza. Ma non solo con la tecnica perfetta egli fece progredir l'arte: trovò l'espressione de' sentimenti, la *grazia*. In questo egli preannunzia Raffaello, come Parrasio Apelle. Si pensi a quel cartone della Nostra Donna (oggi nell'Accademia di belle arti di Londra) di cui parla il Vasari. Nel viso di Nostra Donna si vede « tutto quello che di semplice e di bello può con semplicità e bellezza dare grazia a una Madre di Cristo, volendo mostrare quella modestia e quell'umiltà che è in una Vergine, contentissima d'allegrezza nel veder la bellezza del suo figliuolo ». Leonardo, che volle ritrarre al vivo tutti gli aspetti della vita, vesti, arredi, erbe, foglie mosse dal vento, seppe accordare la minuziosa diligenza con la grandiosità. Non si può descrivere meglio che come fece il Taine, il genio pittorico di Leonardo: « È il primo maestro completo del Rinascimento, l'uomo nel quale trovasi espresso, per la prima volta integralmente, quel sistema d'idee, quel complesso di disposizioni che si può designare col nome di naturalismo. È un genio completo che à il gusto e l'amore della natura nelle sue innumerevoli diversità, e inoltre è un genio straordinariamente delicato, creatore dello squisito e del raffinato, quasi femmineo. Tanta delicatezza lo condusse alle osservazioni morali: egli scoprì la psicologìa delle teste. È il primo pittore che abbia osservato l'effetto delle passioni umane sul volto e sul corpo. Precedentemente conoscevasi molto bene un corpo e un carattere, ma non si sapeva rendere la trasformazione fugace de' lineamenti, prodotta da un sentimento. Di tutti gli antichi pittori Leonardo è il più moderno: di primo lancio egli giunse al punto estremo del naturalismo: nessuno comprese più a fondo la complessità e la delicatezza della natura, e nessuno la rese con tecnica più sapiente e processi più perfezionati ».

2. — Leonardo ebbe un infinito numero di discepoli ed esercitò notevole ascendente su Raffaello. La scola leonardesca è milanese e fiorentina. A Milano egli istituì una vera e propria Accademia Vinciana, per la quale forse dettò i precetti raccolti nel *Trattato della pittura*. Dopo il suo ritorno da Milano (1500), ebbe a Firenze, più che discepoli, imitatori.

I suoi discepoli lombardi diretti sono il Boltraffio, il Da Sesto, l'Oggiono, ANDREA DA SALAINO.

GIOVANNI ANTONIO BOLTRAFFIO (1467-1516), ricco signore, è degno di memoria soprattutto per la lunetta dipinta a fresco su fondo d'oro nel Convento di Sant'Onofrio a Roma, raffigurante la Vergine adorata dal fondatore del Monastero, opera che fu creduta di Leonardo; per la *Madonna con Gesù* del Museo Poldi Pezzoli a Milano; pei *Due Devoti* della Gallerìa di Brera..

CESARE DA SESTO (1480-dopo il 1523), nato a Sesto Calende sul Lago Maggiore, fu un pittore eclettico, nelle cui opere si sentono le influenze di Lorenzo di Credi e di Leonardo, del Pinturicchio e di Raffaello. Citeremo una sua Madonna bellissima, della Gallerìa di Brera. Lavorò anche molto nell'Italia meridionale, dove contribuì a formare, forse, il migliore pittore napoletano del Rinascimento: ANDREA (SABATINI) DA SALERNO, di cui è notevole l'*Adorazione dei Magi* (Museo di Napoli).

MARCO D'OGGIONO (1470?-1540), da Oggiono, presso Lecco, vale meno di Cesare da Sesto: è conosciuto specialmente per gli affreschi trasportati da Santa Marìa della Pace a Brera, e pel *Cristo benedicente*, della Galleria Borghese.

E ora de' seguaci diretti e indiretti. Poco si sa di GIOVANNI PEDRINI, detto GIAMPIETRINO (fioriva ancora nel 1540). Il Morelli gli attribuisce opere finora date all'Oggiono, al Luino, allo stesso Leonardo, restituendogli una *Madonna col Bambino* (Gallerìa Borghese), una *Flora* (Galleria Borromeo), due *Maddalene* (Gallerìa Brera e Museo Civico di Milano). La *Maddalena* del Museo Civico ci sembra uno de' capolavori della pittura italiana.

ANDREA SOLARIO, detto ANDREA DA MILANO (1458-1515?), fratello dello scultore Cristoforo, fu assai valente nelle pitture di soggetto sacro e ne' ritratti, alcuni dei quali furono attribuiti a Hans Holbein. Dal 1507 al 1509 il Solario lavorò in Francia, dove ebbe parte nelle decorazioni del Castello di Gaillon. Gli fanno onore il *Cristo sotto il peso della croce*, della Gallerìa di Brescia; l'*Assunzione della Vergine*, della Certosa di Pavìa, e altre opere che si conservano al Louvre, nella Gallerìa di Londra, nel Museo Poldi Pezzoli, dove s'ammira il suo capolavoro, il commovente *Ecce homo.*

BERNARDINO LUINI (1470-dopo il 1533), nato a Luino presso Milano, è il più alto rappresentante della scola milanese, della quale fu detto il Raffaello. Escito dalla scola del Borgognone e del Bramantino, si affezionò presto alla maniera leonardesca. Si vedono suoi affreschi nella Gallerìa di Brera, in una sala dell'Ambrosiana, nella Chiesa di Saronno (1525), nella Chiesa di Santa Marìa

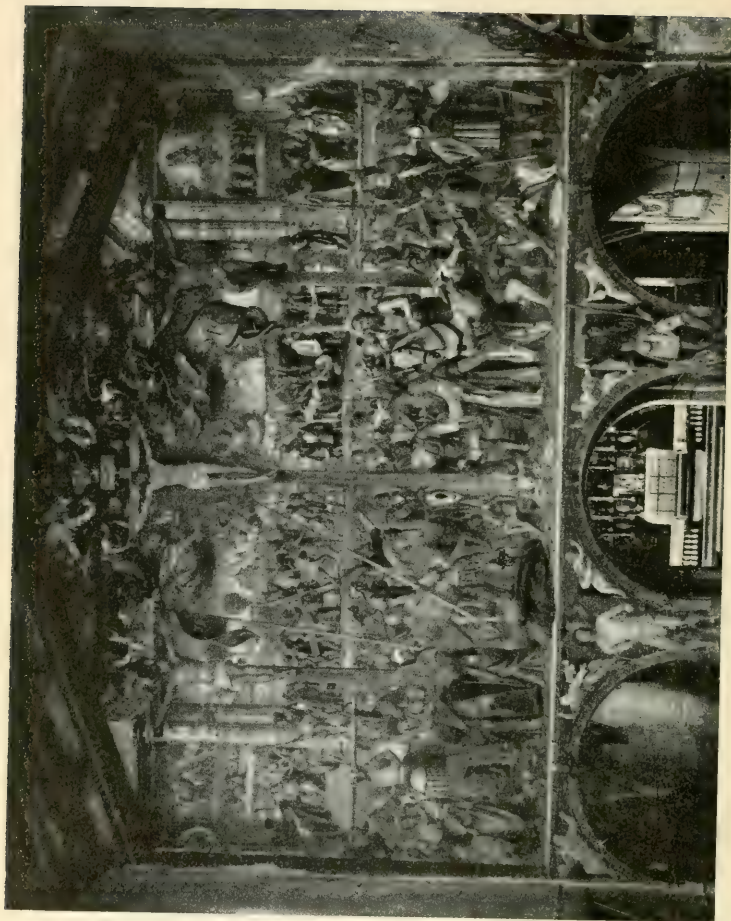



Fig. 179. — Bernardino Luini, La Crocifissione (Lugano).

degli Angioli in Lugano (1520-30), che sono la più alta rivelazione della sua personalità. Si veggano specialmente, tra gli affreschi di Lugano, la *Crocifissione* (Fig. 179) e la *Vergine tra fanciulli*, opera degna di Leonardo.

Con la lombarda si confonde la scola piemontese-vercellese, alla quale appartengono il Sodoma e Gaudenzio Ferrari, maestro del Lanini.

Di GAUDENZIO FERRARI, di Valduggia (1481?-1547?), si vedono opere in Valsesia, Busto Arsizio, a Bergamo, Torino, Milano, sebbene non tutte di sicura autenticità. Ferace ingegno, facile compositore, luminoso coloritore, grande scultore e decoratore, « non ha la grazia del Luini, ma è più affascinante » (Melani). Si veda la *Crocifissione* in Santa Marìa delle Grazie a Varallo, nella quale chiesa si conserva il meglio della sua operosità scultorica e pittorica.

Fu suo discepolo BERNARDO LANINI, vercellese (1510-1580?), che ricorda per altro più Leonardo che Gaudenzio. Quanta dolcezza nelle teste de' suoi angioli e delle sue vergini! Le opere di lui più citate sono quelle della Chiesa di San Cristoforo in Vercelli e quelle dell'oratorio di San Nazzaro a Milano. Ma, secondo il Massarani, dànno soprattutto sentore della sua dolce maniera le pitture della Chiesa di San Giulio sul Lago d'Orta e gli affreschi di San Magno a Legnano, specialmente la *Natività* e l'*Adorazione de' Magi*, purissime di disegno e con gentilezza condotte.

3. — Ben altrimenti famoso è l'altro vercellese GIOV. ANTONIO BAZZI (1477-1549), detto IL SODOMA e anche IL MATTACCIO, della cui disonesta vita narra a lungo il Vasari. Dopo aver rinnovata l'arte sua con l'imitazione leonardesca, spatriò nel 1501 circa, e fondò, o rinnovò, a Siena una scola pittorica, della quale giustamente si gloria quella città.

Lieta scola tra lieto popolo parve al Lanzi la senese, che, dopo la veneta, à la palma su le altre scuole italiane, pel senso del colore: il che Emanuele Repetti spiegò con la vivezza dei colori ridenti a Siena. Affreschista insigne, ritrattista mirabile, il Bazzi fu un pittore psicologo (il suo capolavoro è l'*Estasi di Santa Caterina* [Fig. 180], 1525, in San Domenico a Siena) e un potente disegnatore e modellatore (vedasi il *S. Sebastiano* nella Gallerìa degli Uffizii e la *Morte di Lucrezia* nella Pinacoteca di Torino, dove il corpo nudo di Lucrezia è d'una maravigliosa freschezza). Nel 1507 fu chiamato a dipingere in Vaticano la vòlta della Stanza della Segnatura. Tornò a Siena, donde fu richiamato a Roma nel 1513 a dipingere una camera da letto del palazzo, detto poi la Farnesina, del banchiere senese Agostino Chigi. Vi dipinse, non

senza risentire l'azione di Raffaello, *Le nozze di Alessandro con Rossane*. Il Sodoma è indubbiamente uno dei più grandi maestri italiani. « A me (scrive il Cavallucci), quasi senese, accade spesso,

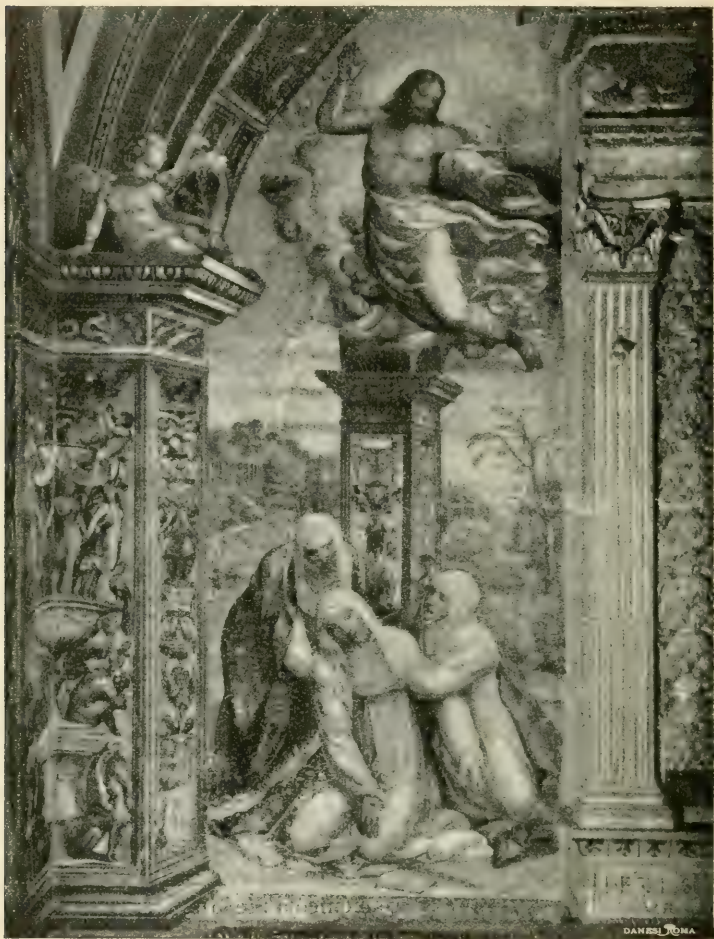



Fig. 180. G Ant. Bazzi (Sodoma), Le estasi di Santa Caterina (Siena).

tornando a rivedere le pitture del Bazzi, di trovarvi sempre nuove bellezze, nuovi argomenti di lode ». Ebbe pochi discepoli, che non occorre nominare, e seguaci, tra i quali il Peruzzi e il Beccafumi.

Baldassarre Peruzzi, che conosciamo come architetto, nel suo affresco della Chiesa di Fontegiusta, *Augusto e la Sibilla*, mostra « una dignità monumentale che non s'incontra nel Bazzi » (Cavallucci).

L'altro senese Domenico Beccafumi, detto Mecarino (1488-1531), s'illustrò nei cartoni pel pavimento del Duomo di Siena.

Tornando ai seguaci di Leonardo, uno degli ultimi fu G. Paolo Lomazzo (1538-1600), milanese, più che come pittore noto come teorico della pittura.

4. — Ora diremo di alcuni maestri fiorentini, che, pur non essendo discepoli di Leonardo, sentirono tutto il fascino di quel genio sovrano.

Bartolomeo di Paolo del Fattorino, fiorentino, detto Baccio o Bartolomeo della Porta (1475-1517), si formò alla scola di Cosimo Rosselli, dove conobbe Mariotto Albertinelli, fiorentino (1475-1515), col quale s'unì in società d'arte. Ma i due artisti ben presto presero una via diversa; Baccio studiò Masaccio, fra' Filippino Lippi, il Perugino e soprattutto Leonardo; l'Albertinelli i marmi antichi. Il seguace di Leonardo superò ben presto il suo amico, il quale, vinto, divenne un imitatore di Baccio, le cui figure cominciavano ad essere morbide, luminose, rilevate, come le leonardesche. Vestito l'abito di domenicano nel convento di Prato, Baccio, compiuto il noviziato, andò a Firenze, dove dipinse nel convento di San Marco (1504-1506) il quadro dell'*Apparizione della Vergine a s. Bernardo* (oggi nell'ex-Gallerìa dell'Accademia di belle arti a Firenze) e alcune lunette su le porte del primo chiostro. Raffaello, venuto a Firenze, gl'insegnò la prospettiva per imparare la sua vaga maniera di colorire. Pel Duomo di Lucca, fra' Bartolomeo dipinse (1509) la *Madonna tra s. Stefano e s. Battista*, uno dei capolavori dell'arte italiana. La Gallerìa degli Uffizii possiede una *s. Anna* con la Vergine e quattro santi, quadro sul quale e' si ritrasse nel domenicano a sinistra del trono. Il colossale *s. Marco* (1514), a' Pitti, dimostra che da ultimo fra' Bartolomeo fu affascinato dalla grandiosa arte michelangiolesca. A fra' Bartolomeo s'attribuisce l'invenzion del *manichino*.

Dell'Albertinelli si possono vedere nell'ex-Gallerìa dell'Accademia di belle arti a Firenze tre riguardevoli tavole: la Madonna in trono circondata da santi, una Trinità su fondo d'oro, un'Annunciazione.

Fra' Bartolomeo ebbe scolari di poco conto, ma notevoli seguaci: il Bugiardini, il Sogliani, il Ghirlandajo.

Il fiorentino Giuliano Bugiardini (1475-1544) meritò di esser

chiamato da Michelangelo a Roma, perché gli mostrasse la maniera di dipingere a fresco. Suoi boni quadri nelle gallerìe di Bologna, di Firenze, di Roma, nella Chiesa delle Grazie a Milano. Su disegno di Michelangelo dipinse nella Cappella Ruccellai, in Santa Marìa Novella, il *Martirio di s. Caterina d'Alessandria.*

Antonio Sogliani, fiorentino (1492-1544), escì dalla scola di Lorenzo di Credi, ma imitò timidamente fra' Bartolomeo e Leonardo. Le sue opere migliori sono un *Miracolo di s. Domenico*, grande affresco nel refettorio di San Marco, e il quadro della Trinità nella Gallerìa degli Uffizii.

Rodolfo del Ghirlandajo, fiorentino (1483-1561), escì dalla scola del padre, fu amico di Raffaello, imitò fra' Bartolomeo e Leonardo. Magistrali per composizione e per sentimento sono due suoi quadri della Gallerìa degli Uffizii: un *Miracolo di s. Zanobi* e *Traslazione di s. Zanobi.*

Veniamo a un maestro « il quale si può dire che fusse raro, perché l'opere sue sono senza errori » (Vasari). Certo, dopo Leonardo e Michelangelo, i migliori pittori della scola fiorentina sono fra' Bartolomeo e Andrea del Sarto (1486-1531), di cui veniamo a parlare. Escito a dieci anni dalla bottega d'un orefice, entrò in quella di Pier di Cosimo; ma ben presto prese ad amare l'arte di Leonardo e di fra' Bartolomeo. Nel 1510 dipinse nel Chiostrino detto de' Vóti, della Chiesa dell'Annunciata, e tornò a dipingervi nel 1514. Nella *Natività della Vergine* (1514) apparisce per la prima volta il tipo di donna, che ritroviamo in quasi tutte le sue opere: ritratto della sua sposa Lucrezia Fedi, delizia, e, secondo i più, croce della sua vita. (Alfredo de Musset e Roberto Browning fecero soggetto d'un dramma e d'un racconto quell'infelice amore). Appena ebbe finito di dipingere all'Annunziata, la Compagnia dello Scalzo gli allogò l'adornamento delle pareti del suo Chiostrino, nelle quali Andrea dipinse dal 1514 al 17 il *Battesimo di Cristo*, la *Carità*, la *Giustizia*, la *Predicazione di s. Giovanni*, la *Cattura di s. Giovanni* e il *Battesimo delle turbe.* Interruppe il lavoro per qualche anno, recandosi in Francia alla Corte di Francesco I, e, ripresolo nel 1520, lo compì nel 1526 con la storia della *Natività di s. Giovanni Battista.* Ma tra 'l 1519 e il 1526 egli fece moltissimi altri dipinti, tra' quali ricorderemo soltanto la celebre *Madonna del Sacco* (Fig. 181) alla SS. Annunziata a Firenze, uno dei capolavori della pittura italiana; e gli affreschi di S. Salvi, tra cui il famoso *Cenacolo*, il solo degno di essere accostato a quello di Leonardo. Nel 1530, per commissione della Signorìa, dipinse impiccati i capitani fuggitivi e i cittadini ribelli al tempo dell'assedio; e quella fu, si

crede, l'ultima opera sua. La Gallerìa de' Pitti possiede parecchie opere d'Andrea, tra cui primeggia la *Disputa intorno al mistero della Trinità*. Andrea fu da' critici variamente giudicato. Il Bocchi, nelle *Bellezze di Firenze*, lo saluta principe de' pittori; al qual giudizio contrasta il Baldinucci che, in una *Lettera sopra i più celebri pittori del secolo XVI*, mostra ch'egli fu troppo lontano dal colorito di Tiziano e del Correggio; e, in una *Lettera intorno al modo di dare proporzione alle figure*, nota che in Andrea, « o fusse per un amore troppo sviscerato che, scrivono,

Fig 181. — Andrea del Sarto, La Madonna del Sacco (Firenze).

portasse alla sua consorte, o fusse per difetto di naturale, non si vede altra proporzione e aria nelle sue teste che quelle della medesima sua donna ». Carlo Blanc riepiloga così un parallelo tra Andrea del Sarto e Raffaello: « Andrea ci mostra quanto la natura è bella, il Sanzio quanto l'arte è grande. Questi, sovrastando alla natura per meglio abbracciarla, à inalzato il reale all'idealità, secondo il principio dei Greci; quegli, della natura più studioso e in più ìntimo commercio con lei, à dato sostanza di realtà all'ideale, secondo il genio de' Fiorentini ». Ebbe, si crede, anima sordida; e la sua arte impeccabile ci lascia alquanto freddi, perché poco sincera. A lui come al Sodoma, altro grande maestro, nocque il difetto d'una dignitosa coscienza e d'una viva fede.

Francesco Bigi, detto il Franciabigio (1482-1525), fiorentino, educato all'arte dell'Albertinelli, è noto per le opere dipinte in concorrenza con Andrea del Sarto nel Chiostrino dell'Annunziata, dove dipinse lo *Sposalizio della Vergine*, e nel Chiostro dello Scalzo, dove continuò le pitture lasciate interrotte da Andrea, recatosi a Parigi. A' Pitti una sua *Madonna* e la *Calunnia* di Apelle. Non sappiamo dove sia una sua mirabile *Venere*, che conosciamo riprodotta.

Tra i migliori continuatori di Andrea è da ricordare Francesco di Ubertino, detto il Bachiacca (1494-1557), discepolo del Franciabigio. Pare che fossero stati disegnati da lui tre grandi arazzi, rappresentanti i mesi dell'anno, che si veggono nella Gallerìa degli Arazzi, a Firenze. Il Vasari lo loda per gli arabeschi con animali e piante, di cui adornò il gabinetto di Cosimo duca.

Jacopo Carrucci, detto il Pontormo dal suo luogo di nascita presso Empoli (1494-1557), nella sua storia della *Visitazione* procedeva da fra' Bartolomeo e da Andrea. Ma poi, messosi ad imitare il Dürer, scadde nella opinione dei contemporanei. Checché ne sia, fu artista di valore ed eccellente ritrattista. E la sua bravura iconografica passò ad Angelo di Cosimo Tori, fiorentino, detto il Bronzino (1502-72), che fu anche faceto scrittore e poeta bernesco, non degli ultimi. Egli è uno dei più bravi ritrattisti del Rinascimento: si vedano i suoi due ritratti femminili (Eleonora di Toledo e Lucrezia Panciatichi) agli Uffizii, e quello di Andrea Doria, a Brera. Del Bronzino fu allievo Alessandro Allori (1535-1607), che ritrasse il Tasso; maestro alla sua volta del figlio suo Cristoforo Allori (1577-1621).

VIII.

Michelangelo e i Michelangioleschi.

Michelangelo Bonarroti imparò l'arte dal Ghirlandajo; ma nessun pittore, sebbene egli ricordi il Signorelli, è più personale di lui. La sua pittura è mossa, grandiosa, opulenta, e quasi, talvolta, violenta.

Nel 1504 doveva dipingere nel Salone dei Cinquecento in concorrenza con Leonardo, e scelse un episodio della guerra tra i Fiorentini e i Pisani (Fig. 182) *(La battaglia di Càscina)*. Chiamato da Giulio II, nel 1505, a Roma, lasciò in asso il cartone della Battaglia di Càscina, che fu distrutto nel 1517 dall'invido Bandinelli,

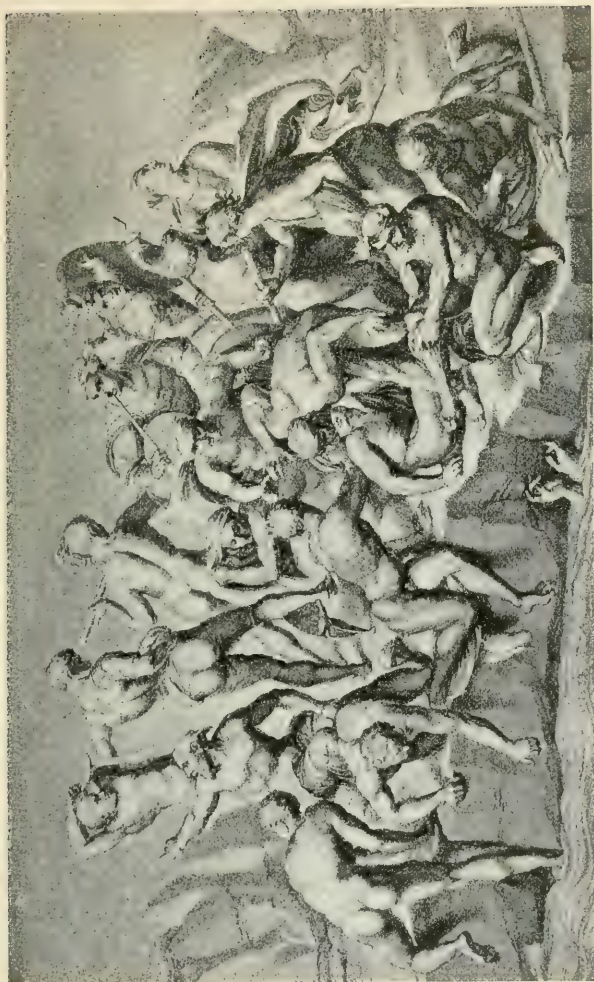



Fig. 182. — MICHELANGELO, La Guerra di Pisa (copia antica a Holkham).

e dipinse (1508-1512) la vòlta della Cappella Sistina. Iddìo che separa la luce dalle tenebre, La creazione del sole e della luna, La divisione delle acque, La creazione di Adamo e d'Eva, La tentazione, La cacciata dal Paradiso Terrestre (Fig. 183), I sacrifizii di Abele e di Caino, Il diluvio Universale, L'ebbrezza di Noè, e, intorno, i Profeti (Fig. 184-185-186) e le Sibille sono i soggetti di quell'opera colossale, in cui altri à veduto tutta una filosofìa della vita.

Mai la Sacra Scrittura ebbe illustratore più potente di Michelangelo. Il Vasari chiama quella cappella *la lucerna dell'arte nostra.* Né la sublimità fa Michelangelo dimentico della grazia: Eva, bellissima, mostra, co' suoi atteggiamenti, gratitudine infinita al Creatore. Nella Cappella Sistina, da lui cominciata a trent'anni, Michelangelo, quasi settantenne (stabilitosi a Roma, perché il clima di Firenze non si confaceva, diceva lui, alla sua complessione, ma in realtà perché gli era intollerabile la tirannìa medicea), dipinse il *Giudizio Universale* e la vòlta della Sistina, la creazione e la fine, l'Alfa e l'Omega. Il *Giudizio Universale* (Fig. 187), nel quale « veramente si conosce la miseria de' dannati e l'allegrezza de' beati » (Vasari), è un miracolo. Solo un Aretino poteva tentare di lanciargli contro una sozza diatriba, degna della sua anima abjetta! Quel titanico Cristo giudice, al quale par che la Vergine gentile (che ci ricorda la Vergine del gruppo *La Pietà*) raccomandi clemenza, vista una volta, una volta sola, non si dimentica più. E nell'opera sono rappresentati tutti i possibili affetti umani: «avvegnaché i superbi, gl'invidiosi, gli avari, i lussuriosi e gli altri cosiffatti si riconoscono agevolmente da ogni bello spirito, per aver osservato ogni decoro sì d'aria che d'attitudini, sì d'ogni altra naturale c rcostanza nel figurarli, cosa che non è stata impossibile a quest'uomo per essere stato sempre accorto e savio ed avere visto uomini assai... » (Vasari).

Forse nel *Giudizio* è palese troppo lo *stupendo difetto dell'esagerazione anatomica.* Il Ruskin disse addirittura di Michelangelo e del Vinci che « insudiciarono tutte le opere loro con quella maledetta scienza anatomica! ».

« La terribile composizione del *Giudizio finale* (scrive il Dupré) è come una sterminata scultura sur un fondo scuro, pauroso, misteriosamente rischiarato qua e là da una luce non descrivibile, *veggendo in quell'albór balenar Cristo.* Le figure e i gruppi si addossano l'uno su l'altro con intendimento tutto scultorio; ogni gruppo forma composizione statuaria, e può star a sé, e può girarsi da ogni lato ».

Michelangelo sdegnò ritrarre fiori, animali. le cose della natura: studiò soprattutto il corpo umano, dando ad ogni parte moto ed

Fig. 183. — Michelangelo, Il peccato originale e la cacciata dal Paradiso terrestre (Cappella Sistina, Roma).

espressione. « Basta che si vede che l'intenzione di questo uomo singolare non ha voluto entrare in dipingere altro che la perfetta e proporzionatissima composizione del corpo umano e in diversissime attitudini; non sol questo, ma insieme gli effetti delle passioni e contentezze dell'animo...; ed attendendo a questo fine solo,

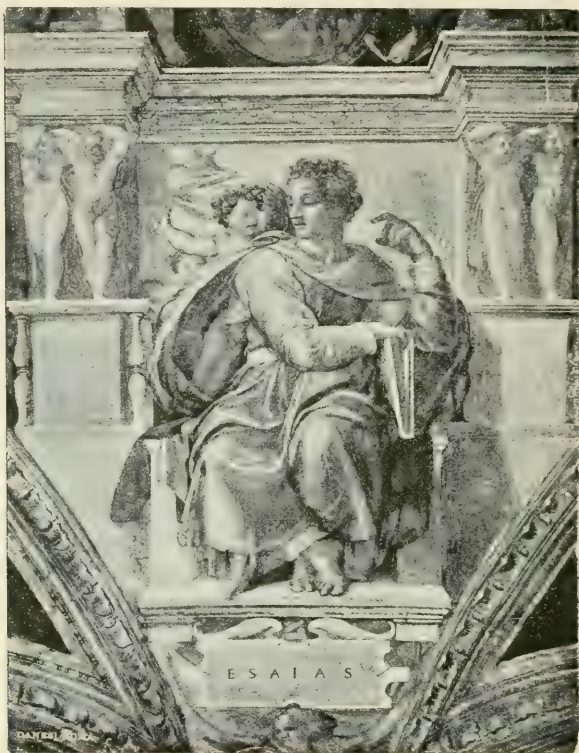



Fig. 184. — MICHELANGELO, Il profeta Isaia (Cappella Sistina).

ha lassato da parte la vaghezza dei colori, i capricci e le nuove fantasìe di certe delicatezze, che da molti altri pittori non sono interamente, e forse non senza ragione, state neglette » (Vasari).

Appena finita la Sistina, Paolo III volle dargli a dipingere la Cappella Paolina. Egli vi dipinse la *Conversione di s. Paolo* e la *Crocifissione di s. Pietro*, opere male illuminate, guaste dal tempo, epperò quasi irriconoscibili. Oltreché nella Sistina e nel *Giudizio* bisogna studiare Michelangelo ne' suoi inimitabili disegni.

In un secolo in cui si amò solo la bella forma, vòta di contenuto, Michelangelo concepì l'opera d'arte come opera di alto pensiero e d'intemerata coscienza d'uomo e di cittadino; e scrisse in una sua lettera che « si dipinge col cervello e non con

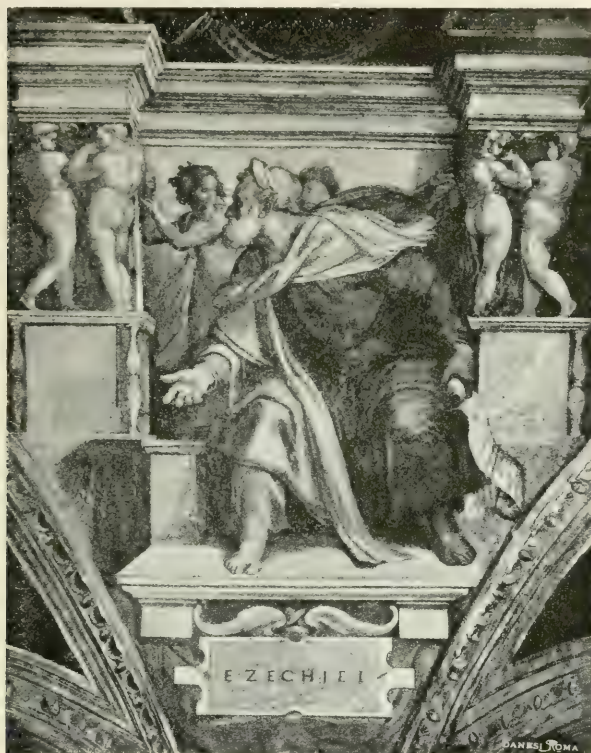



Fig. 185. — Michelangelo, Il profeta Ezechiele (Cappella Sistina).

le mani ». Genio da paragonare solo ad Eschilo, a Dante, allo Shakespeare, al Beethoven, egli visse fuori del tempo e dello spazio storico, fuori del secolo e della società che fu sua: e i papi dicevano che *non si poteva trattare con lui*. Un solo papa fu degno d'intenderlo, Giulio II, che con Michelangelo e col Machiavelli forma la triade del Cinquecento sacra alla patria. Michelangelo ritrae l'uomo, ma non l'uomo storico, di quel dato tempo e di quel dato luogo: l'uomo ideale eterno dalle membra gagliarde

e dal pensiero immortale: Adamo, David, Mosè, Isaìa, Cristo. Ed è nel secolo del *danno* e della *vergogna* il poeta della morte. Non parleremo, come altri fa, del simbolismo michelangiolesco: ma è certo che ogni opera sua, sia della sèsta che del pennello e dello scalpello, è pregna d'un alto pensiero, d'un alto insegna-

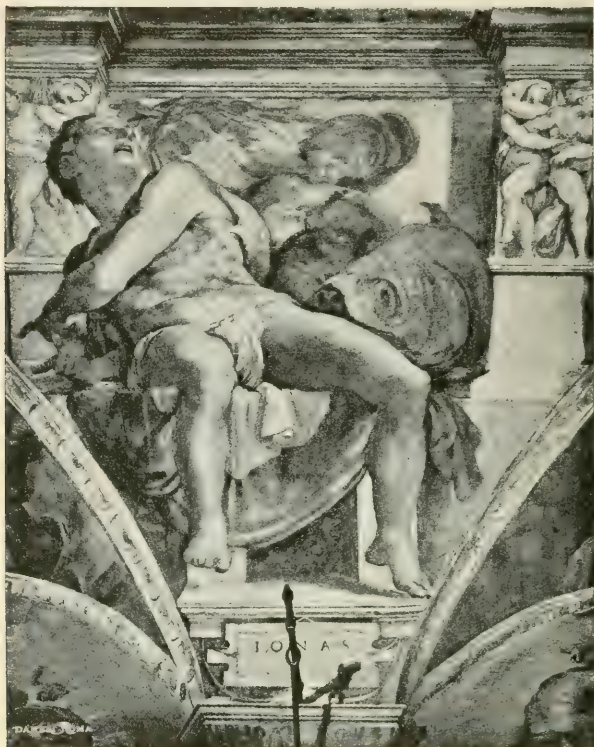



Fig. 186. — MICHELANGELO, Il profeta Giona (Cappella Sistina).

mento. La Cupola è la più alta glorificazione dell'universalità della Chiesa Cattolica; i Profeti e le Sibille della Sistina vaticinano il trionfo della libertà e il castigo degli oppressori della patria; il David alla patria augura un gagliardo difensore; il Mosè è colui che farà trionfare nel mondo, come il Veltro dantesco, la sapienza, l'amore e la virtù; le Tombe Medicee, con la Notte, cui grato è dormire, *infin che 'l danno e la vergogna dura*, sono una dignitosa protesta contro i tiranni. Non c'è perciò da

Fig. 187. — Michelangelo, Il Giudizio Universale (Cappella Sistina).

maravigliarsi che Michelangelo fosse poeta, e grande poeta, il solo, forse, poeta lirico sincero del sec. XVI.

Il Condivi ci fa sapere che amò soprattutto la Bibbia, Dante e il Savonarola, la cui viva voce gli era rimasta sempre in mente. Michelangelo fu, nel Cinquecento, l'unico erede di Dante, di cui illustrò a matita rossa il margine d'un esemplare dell'edizione del Landino, sventuratamente perduto; del quale disse che fu il più grande dei pittori; le cui ceneri chiedeva in nome della patria a Leone X, offrendosi di *fare una sepultura sua condecente in loco onorevole in questa città;* del quale commenta nelle sue pitture le mirabili visioni; le cui sventure, infine, afferma, preporrebbe al più felice stato. Se c'è uomo che somigli a Dante, è Michelangelo: Raffaello somiglia più tosto al Petrarca. A Dante fu bello

aversi fatta parte per sé stesso;

Michelangelo cantò:

Io vo per vie non calpestate, e solo.

Tutti e due amarono la nobile povertà. « Il Papa, vedendo spesso Michelangelo, gli diceva: Che la Cappella si arricchisca di colori e d'oro, ch'ella è povera. Michelangelo con dimestichezza rispondeva: Padre Santo, in quel tempo gli uomini non portavano addosso oro, e quelli che son dipinti, non furono mai troppo ri chi, ma santi uomini, perché egli sprezzaron le ricchezze » (Vasari). La sua vita grama, descritta in una lettera a suo fratello Giansimone: « Sono ito da dodici anni in qua tapinando per l'Italia, sopportato ogni vergogna, patito ogni stento, lacerato il corpo mio in ogni fatica, messa la vita propria a mille pericoli solo per ajutare la casa mia... », ci fa pensare a un luogo del *Convivio*, dove Dante, con magnanima eloquenza, parla delle miserie del suo esilio. Dante, col suo sdegno tremendo contro la Lupa, fa presentire le proteste de' riformatori: il seguace del Savonarola, e l'amico di V. Colonna, il quale diceva i frati aver *guasto il mondo* (Vasari), fu de' pochi intimamente e sinceramente religiosi che si accostassero in Italia alle idee della Riforma. Giunse quasi a chieder perdóno a Dio di aver troppo amata l'arte.

Giunto è già 'l corso de la vita mia
con tempestoso mar per fragil barca
al comun porto, ov' a render si varca
giusta ragion d'ogni opra trista e pia.
Onde l'affettuosa fantasìa,
che l'arte si fece idolo e monarca,
conosco ben quant'era d'error carca,
ch'errore è ciò che l'uom qua giù desìa.

In vero non ultima ragione del non attecchire della Riforma, cioè della religione tratta alla sua spiritualità originaria, tra noi, fu l'amore soverchio dell'arte, al quale alludeva Claudio Tolomei: « Noi italiani teniamo l'arte in troppo conto ». Non occorre avvertire che si allude all'arte puramente formale, tanto in voga nel Cinquecento; non all'arte di chi ritrasse David, Mosè, i Profeti e il Giudizio Universale.

Nelle sue rime, opera d'un vecchio eternamente giovane, freme potente l'amore della patria, come negli stupendi sonetti a Dante, l'amor divino, e l'amore purissimo per Vittoria Colonna, incontrata a Roma nel 1527, vedova da due anni del Marchese di Pescara. Dell'amore e della donna Michelangelo « non parlava mai se non secondo quel che si lègge in Platone » (Convivi); e in Platone giurava di aver lette tutte le sue rime il Berni. L'anima di Michelangelo

> non pure intende al bel che agli occhi piace;
> ma perch'è troppo debile e fallace,
> trascende in vèr' la forma universale.

Il poeta negli occhi dell'amore conobbe la luce che guida a Dio:

> E se, nel lume loro acceso, io ardo,
> nel nobil foco mio dolce riluce
> la gioja che nel cielo eterna ride.

Per quanto platoniche, quelle rime parvero così sincere e nuove, che divennero notissime, vivente il poeta. Gli amici le raccoglievano con reverenza: l'illustre maestro fiammingo Giacomo Arcadelt metteva in musica i madrigali, che l'Italia cantava; il Varchi illustrava dottamente il sonetto da noi citato, *Non ha l'ottimo artista;* il Berni chiamava il poeta *nuovo Apollo e nuovo Apelle;* il suo pronipote ne curò a suo modo nel 1623 la prima edizione. Fu il figlio di Leonardo, nipote di Michelangelo: quel Michelangelo Bonarroti juniore, che si fece conoscere per due buone commedie contadinesche, la *Fiera* e la *Tancia*. Per la sua nascita Michelangelo scriveva al Vasari (1554) malinconicamente così: «... ben mi dispiace tal pompa, perché l'uomo non deve ridere, quando il mondo tutto piange; però mi pare Lionardo non abbia a fare tanta festa d'uno che nasce con quell'allegrezza che s'ha a serbare alla morte di chi è ben vissuto ». Non è questa lettera il più bel commento della *Notte?* Ma concludiamo.

Firenze beata! Tre figli suoi, Dante col canto, Michelangelo con le statue, con le pitture, con gli edifizii, Galileo con le scienze, svelarono agli uomini le maraviglie del cielo e della terra.

2. — Michelangelo non fu a capo d'una vera e propria scola di pittura.

Qualche suo discepolo gli fece poco onore, come quell'Ascanio Condivi, da Ripatransone, al quale, per altro, dobbiamo esser grati di averci lasciata un'ottima *Vita* del maestro. Ma non pochi pittori imitarono Michelangelo; e, per non dire che egli agì su i grandi maestri del Cinquecento, su Andrea del Sarto, su Raffaello, sul Tintoretto, diremo alcunché del Rosso e d'altri minori.

G. Battista di Jacopo, detto il Rosso Fiorentino (1469-1541), fu protetto da Francesco I, che introdusse, come sappiamo, in Francia l'arte italiana. *Maître Roux*, come è chiamato ne' documenti francesi, recatosi in Francia nel 1530, ebbe splendide ordinazioni, e fu circondato da molti artisti operanti sotto i suoi ordini: arricchì il Castello di Fontainebleau con pitture a olio e a fresco, diede modelli d'oreficerìe, avendo fantasìa pieghevole ad ogni lavoro e ad ogni industria artistica. Morì di veleno, da sé a sé propinato. La sua gloria fu eclissata dalla venuta in Francia (1532-33) del Primaticcio, che nomineremo tra gli scolari di Giulio Romano.

L'azione michelangiolesca è palese nelle opere di fra' Sebastiano del Piombo, che appartiene alla scola veneta.

Tra i seguaci di Michelangelo meritano di essere menzionati Daniele Ricciarelli, detto Daniele di Volterra (1509-1566); Francesco Salviati, fiorentino (1510-63), che tentò anche il musaico; e l'amicissimo suo Giorgio Vasari (Fig. 188), aretino (1511-1574), che noi spesso e volentieri citiamo, come quegli che fu assai migliore storico e scrittore che architetto e pittore. Tuttavìa tra le moltissime e troppo celermente eseguite sue opere, che si vedono a Firenze, a Roma, a Rimini, a Bologna, a Perugia, a Venezia, a Pisa, non mancano cose pregevoli, come la *Concezione* della Chiesa dei Ss. Apostoli a Firenze, che è, secondo il Borghini, la sua opera principale. Per suo consiglio Cosimo I ravvivò la estinta compagnia di S. Luca, esistente fin dal sec. xiv, e allora estinta, trasformandola in Accademia del Disegno (1561), confraternita di pietà e accademia insieme di belle arti. Ma il Vasari è degno di memoria anzi tutto come storico e teorico dell'arte.

3. — La storiografìa dell'arte cominciò nel sec. xv col *Commentario* del Ghiberti, a cui accennammo, e con un libro nel quale Antonio Billi, vissuto in su la fine di quel secolo, ci lasciò non poche notizie intorno gli artisti fiorentini del sec. xiv. Ma il primo che meritò il nome di storico, è Giorgio Vasari per le sue *Vite de' più eccellenti scultori, pittori ed architetti*, da Cimabue a... Giorgio Vasari, preceduta da un'introduzione su le

tre arti del disegno (« le teoriche », come l'autore le chiama) e da una lettera di G. B. Adriani sopra gli artisti dell'antichità, che altrove ci accadde di citare. Le principali fonti del Vasari

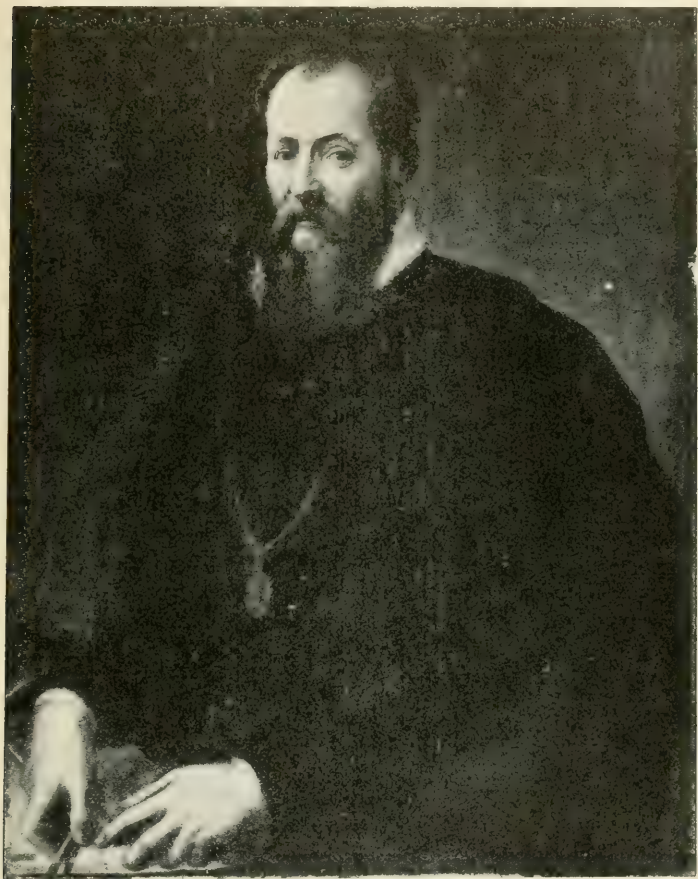



Fig. 188. — **Vasari**, Autoritratto (Firenze, Uffizii).

furono: il *Commentario* del Ghiberti, specialmente pe' primi tèmpi dell'arte risorta (poche, ma preziose notizie); il *Trattato d'architettura*, ancora manoscritto, di Ant. Filarete, noto scultore e architetto fiorentino del sec. XV (nella dedicatoria a F. Sforza e per entro al suo trattato parla di sé e di molti ar-

tisti contemporanei); certi *ricordi*, di cui non s'à notizia, di Domenico del Ghirlandajo. Perciò, nella prima parte, manchevole e confuso. Viaggiò due volte l'Italia per migliorare la prima edizione del 1550 (Firenze). L'opera, piena di aneddoti, è anche piacevolmente scritta. E qui cade in acconcio osservare col Parini (che queste cose scriveva a proposito del Cellini e del Vasari) che « tra gli autori italiani del Cinquecento risplende ordinariamente più filosofìa nelle opere degli eccellenti artisti, che in quelle de' grandi letterati; perché questi preoccupati furono la maggior parte dalle opinioni da essi bevute nella scuola e nei libri; dove gli altri andarono in traccia della natura e della verità, condotti dal solo raziocinio ». Praticissimo dell'arte, parlò nell'Introduzione delle varie tecniche. E di trattati su le belle arti, scritti da artisti, noi siamo meglio delle altre nazioni forniti. Delle vecchie pratiche della pittura parla il Cennini, delle moderne l'Armenini e il Lomazzo, e, sopra tutti, il Vinci; dell'architettura il Filarete, l'Alberti nel Quattrocento; il Vignola, il Serlio, il Palladio, lo Scamozzi nel Cinquecento; dell'oreficerìa e della scultura Pomponio Gaurico e il Cellini. Si aggiungano tutte le fatiche di molti (fra' Giocondo, C. Cesariano, L. Pacioli, G. B. Caporali...) intorno a Vitruvio.

Forse fu ajutato il Vasari da un don Silvano Razzi, che gli fece gli artificiosi proemii, e da don Vincenzo Borghini, erudito fiorentino, da non confondere con Raffaello Borghini, altro fiorentino, vissuto in quel secolo, che scrisse *Il riposo*, dialogo contenente precetti d'arte e notizie d'artisti.

IX.

Raffaello e i Raffaelleschi (scola romana).

1. — « Il caso à voluto spesso accordare i nomi con le qualità delle persone, e la natura si è compiaciuta qualche volta di riunire in una perfetta corrispondenza il genio dell'anima con le fattezze del volto. Vedete quel vecchio che discende solitario e cupo i gradini di San Pietro, senza un amico che lo sostenga, senza un discepolo che l'accompagni? Egli è l'esecutore delle celesti vendette; è l'arcangelo Michele. Vedete quel giovinetto che sale il Vaticano, circondato da una corte di cardinali e da lungo stuolo di discepoli? Egli è l'angelo delle misericordie infinite; è Raffaello! ».

Giustamente Dumas padre (al quale appartengono le parole citate) nominò il *caso*, quand'anche il caso sia nome vano senza soggetto. Più di Michelangelo, Raffaello visse una propria ìntima vita, che mal si spiega con le condizioni dell'età che fu sua. Il periodo che va dalla calata di Carlo VIII (1494) alla morte di Leone X (1521), è il più terribile e oscuro della storia d'Italia: eppure appartengono a quel periodo tutti i capolavori di Raffaello, che serba sempre una serenità olimpica, fidente nel bello e nel buono, desideroso d'armonìa estetica e morale. « V'ha ben più nelle sue pitture (scrive il Müntz) che la beltà dei contorni, giudicati divini, e la magìa del colore; per tutto si manifesta una bontà squisita, una fede serena e profonda nell'umanità, l'amore di ciò che è puro, nobile, grande. In ogni tratto del suo pennello palpita un cuore generoso ». A' contemporanei parve « non uomo semplicemente, ma dio mortale » (Vasari). Bello come un angelo, gentile come una vergine innamorata, non visse da pittore, ma da principe magnifico e generoso. Gli artisti, lavorando in sua compagnia, stavano uniti e concordi, e ogni vile pensiero cadeva loro di mente: « e questo accadeva, perché restavano vinti dalla cortesìa e dall'arte sua, ma più dal genio della sua buona natura; la quale era sì piena di gentilezza e sì colma di carità, che egli si vedeva che fino agli animali l'onoravano, non che gli uomini » (Vasari). La sua vita fu tutta una festa; passò come un astro luminoso sopra un mondo che si dissolveva; ed ebbe la fortuna di non vedere l'ultimo danno e l'ultima ruina. In lui si sposarono il genio di Platone e quello di Cristo.

I primi maestri di Raffaello da Urbino (1483-1520) furono il padre suo Giovanni Santi e Timoteo Viti, dei quali abbiamo parlato L'anno 1500 uno zio materno lo mandò a Perugia a studiare sotto la guida di quel Pietro Perugino che G. Santi, nella sua *Cronaca*, aveva accoppiato a Leonardo:

> Due giovan par d'etade e par d'amori,
> Leonardo da Vinci e 'l Perugino
> Pier da Pieve, che son divin pittori.

Unico del Risorgimento, Raffaello, uscito dalla scola umbro-marchigiana, non osò troncare il filo della tradizione spiritualistica, e serbò sempre venerazione alla scola onde uscì, della quale quella da lui iniziata fu una trasformazione, e specialmente al suo maggior maestro.

Le opere di questo primo periodo di Raffaello sono quattro dipinti per Città di Castello, cioè uno stendardo, un crocifisso, un S. Nicola da Tolentino, perduto, e lo *Sposalizio della Vergine* (1504), oggi a Brera: nel quale ultimo « espressamente si

conosce l'augumento della virtù di Raffaello venire con finezza assottigliando e passando la maniera di Pietro » (Vasari); la *Incoronazione della Madonna* (1503?), della Pinacoteca Vaticana, e la *Madonna del Granduca* (Fig. 189), a' Pitti, che è una delle più divine Madonne create da quel divinissimo ingegno. Nella purezza della fronte, nella dolcezza dello sguardo, in tutta la persona umile, dolce, radiosa, bella, la Madonna, quale Raffaele la concepì, rivela nella carne qualche cosa che non è terreno: il profumo della virginità cristiana.

Fig. 189. — RAFFAELLO
La Madonna del Granduca
(Firenze, Pitti).

Recatosi a Siena, il pittore ventenne tradusse in un disegno maraviglioso, di cui ci parla il Gruyer, il gruppo antico delle Càriti, mostrando di comprendere che, se spesso la grazia antica è soltanto la *Charis*, che significa la gioja; la grazia moderna, la bella espressione di una bona anima cristiana, è la *Charitas*, che significa la serenità dell'anima, che sa esser la vita una formidabile battaglia, nella quale riesce vittorioso chi si cinge delle armi dell'amore e dello scudo della pazienza; il sacrifizio di sé pel bene altrui, il sorriso della salvazione.

Dopo il breve soggiorno a Siena, tornò ad Urbino, e fece pel Duca alcune opere, che si possono veder descritte dal Vasari. Udendo alla Corte d'Urbino celebrare le maraviglie della scola fiorentina, divenne intenso il suo desiderio di visitar Firenze. Il Duca approvò il viaggio: e Raffaello, munito di commendatizie pel gonfaloniere Pier Soderini, giungeva a Firenze su la fine del 1504.

A Firenze conobbe la grande arte del Vinci e di Michelangelo; divenne amico di fra' Bartolomeo: ma non si snaturò. Acquistò solo dal lato della tecnica, e i pittori fiorentini finsero di non accorgersi di colui che avrebbe oscurato la gloria dei più grandi maestri. Non occorreva da vero che Firenze gli fosse, come altri dice, norma di misura: ché la sobrietà, il bonsenso, il bongusto,

la chiarezza delle idee, la concretezza della forma sono doti dell'ingegno marchigiano, palesi così nelle figure di Raffaello, come nelle linee severe di Bramante; così nei versi tristi del Leopardi, come nelle note gaje e potenti del Rossini.

A questo secondo periodo della vita di Raffaello appartengono un affresco nel Convento di San Severo (1505), leonardesco; la *Madonna del Cardellino*, agli Uffizii, e la *Madonna del Baldacchino*, a' Pitti; la un po' fredda *Deposizione* (1507) della Gallerìa Borghese; la *Madonna degli Ansidei* (1505-1507), della Gallerìa Nazionale di Londra, nella quale noi vediamo, affinata, la Madonna tra santo Stefano e san Giovanni Battista, di fra' Bartolomeo; e forse anche il leonardesco ritratto di Maddalena Doni, a' Pitti (1505), e il suo autoritratto, agli Uffizii.

E ora veniamo al più glorioso periodo della vita di Raffaello, il romano, nel quale egli creò l'arte perfetta, accoppiando, come nessun altro mai, la perfezione plastica della forma con la gentilezza del sentimento cristiano. Cominciamo dalla *Madonna di San Sisto* (1515), che è il piu prezioso ornamento della Gallerìa di Dresda, delle trentatré e più tavole rappresentanti la Vergine, dipinte dal Sanzio, la più bella. Né dimenticheremo la *Madonna della Seggiola*, della Gallerìa Pitti, né la *Madonna dell'Impannata*, pure a' Pitti, nella quale Raffaello « mostrò tutto quel che di bellezza si può fare nell'aria d'una Vergine, dove sia accompagnata negli occhi modestia, nella fronte onore, nel naso grazia e nella bocca virtù; senza che l'abito suo è tale, che mostra una semplicità ed onestà infinita » (Vasari). Raffaello è il vero pittore della Vergine, epperò della grazia: egli solo à incarnato perfettamente l'idea della Vergine-madre, raccogliendo, per questo riguardo, l'eredità spirituale di Dante, poeta di Beatrice e della Vergine,

umile ed alta più che creatura.

La *Madonna di San Sisto*, dice il Viardot, è una rivelazione del cielo alla terra.

Ma veniamo agli affreschi vaticani. Chiamato a Roma nel 1508 da Giulio II per suggerimento di Bramante, Raffaello fu incaricato di dar compimento alla decorazione delle stanze dei quartieri di Niccolò V e Sisto IV, scelti dal papa per sua abitazione: quartieri già adornati da Pier della Francesca, Luca Signorelli, Pier Perugino, le pitture del quale furono rispettate e serbate per desiderio del memore discepolo. La prima sala da lui dipinta fu quella detta della Segnatura, perché i pontefici vi segnavano i *brevi*, abbellita già nella vòlta con soggetti mitologici dal Sodoma.

Come a' *brevi* presiedere la teologìa, la filosofìa, la poesìa, la giurisprudenza, a quei soggetti rivolse l'animo il nostro pittore, e dipinse la *Disputa del Sacramento*, la *Scuola d'Atene*, il *Parnaso* e la *Giurisprudenza*.

Così Raffaello, seguendo i consigli e i suggerimenti dell'Ariosto, del Castiglione, del Sadoleto, del Bembo, nelle quattro Storie della Sala della Segnatura, « raccolse e rese visibili tutti i beni della vita umana: la religione, che insegna ad amare; la filosofìa, a pensare; la poesìa, a commuovere; la giurisprudenza, a ben vivere » (Quatremère de Quincy); ritrasse, insomma, e compendiò l'ideale del Risorgimento: onde fu detto che gli affreschi vaticani sono un intero poema, che solo à riscontro nella visione di Dante. Questi aveva cantato il crepuscolo pèrso del medio evo; Raffaello dipinse il meriggio croceo del Rinascimento. Così Raffaello fu un filosofo del pennello, « pose al servizio delle idee più generose il genio più fecondo e l'ingegno più perfetto che il mondo abbia mai conosciuto » (Gruyer).

La *Disputa del Sacramento* è l'immagine poetificata del Concilio di Piacenza, che chiuse le controversie sul sacramento dell'Eucaristìa. È l'apoteosi della fede cattolica: eppure Raffaello osò porre tra i Santi e i Dottori della Chiesa, oltre Dante, fra' Girolamo Savonarola! Nella *Scuola d'Atene* intese rappresentare le scuole dei filosofi più illustri di tutti i tèmpi e di tutti i luoghi. È l'apoteosi della scienza umana: Pitagora e i Pitagorici, Archimede e Bramante, Zoroastro e lo stesso Raffaello, Platone, Aristotile e i loro discepoli. Se si confronta la visione di Raffaello con quella che à Dante, nel IV dell'*Inferno*, degli *spiriti magni* dell'antichità, si vede il progresso immenso fatto in due secoli dallo spirito umano. Nel *Parnaso* riunì i sommi poeti, affratellò il genio degli antichi con quello de' moderni: Omero e Dante. La *Giurisprudenza* è seguìta dalle virtù che dovrebbero essere sue compagne, la *Prudenza*, la *Temperanza*, la *Fortezza*.

Nella seconda camera del Vaticano, detta *di Eliodoro*, Raffaello divenne lo storiografo de' fasti pontificii. Eliodoro, andato a depredare l'erario del Tempio di Gerusalemme, fu assalito da un formidabile cavaliere e da due angeli scesi dal Cielo alle preghiere del pontefice Onia, i quali scacciarono l'empio. In quella storia Raffaello figurò Giulio II, che voleva essere acclamato restitutore e liberatore dello Stato Pontificio. Infine Giulio II gli die' l'incarico di dipingere il *Miracolo di Bolsena*, inventato per spaventare gli eresiarchi, pretendendosi che un prete nel 1263 vide, celebrando la messa, l'ostia grondante di sangue.

Moriva intanto Giulio II, a cui successe Leon X (1513-1522), il

quale, se non fu lo splendido mecenate che dai più si crede, ebbe il merito di proteggere Raffaello, che dal 1513 al 1520 produsse un numero rilevante di opere, che gli accrebbero fama, ma gli accorciarono la vita. Per dar compimento alla Sala di Eliodoro, dipinse il *Miracolo di Bolsena*, la *Liberazione di san*

Fig. 190. — RAFFAELLO, Giove e Cupido (Farnesina, Roma).

Pietro dal carcere (manifesta allusione alla prigionìa in Ravenna e alla liberazione di Leon X), e *Attila respinto da san Leone papa.* Assistito da Giulio Romano, dipinse nella terza stanza la storia della *Giustificazione di Leone III*, della *Consacrazione di Carlo Magno* e della *Sconfitta dei Saraceni a Porto d'Ostia*, e preparò i cartoni per la quarta storia, raffigurante l'*Incendio di Borgo*, nel quale, a dir vero, michelangioleggiò soverchiamente. La stanza detta *di Costantino* fu dipinta da Giulio Romano e da

altri suoi scolari. E non aveva finito a dipingere la *Sconfitta d'Ostia*, che fu da Leone invitato a dirigere le pitture e gli ornati delle Logge vaticane. Non si sa bene qual parte egli abbia avuto in quell'opera, compiuta nel 1519: certo è suo il concetto e l'ordinamento generale. Le storie tolte dal Vecchio e dal Nuovo

Fig. 191. — Raffaello, Giove e Venere (Farnesina, Roma).

Testamento, dette perciò *La Bibbia di Raffaello*, sono cinquantadue, comprese nelle vòlte delle tredici arcate della Loggia. Il genere ornamentale fu, com'è noto, il *grottesco*. Contemporaneamente Raffaello preparava i cartoni per la Sala di Costantino e quelli per le pitture del Palazzo di Agostino Chigi, detto poi *la Farnesina* (Fig. 190 e 191), cioè la *Favola di Psiche* e il *Trionfo di Galatea*, inspiratogli dalle *Stanze* del Poliziano (I, 115-18).

Non abbiamo rammentato la *Santa Cecilia*, che ascolta estatica

le celesti armonìe, della Chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna (1513); né gli scenarii da lui dipinti per la rappresentazione della commedia dell'Ariosto *I Suppositi* alla Corte di Leon X; né i cartoni per gli arazzi (1515-16), fatti per volere di Leon X, dieci drammatiche storie desunte dagli Atti degli Apostoli, ora nel Museo di Kensington; né li affreschi di Santa Marìa della Pace (1516), i profeti Daniele, Davide, Osea, Giona, e le sibille Cumana, Persica, Frigia e Tiburtina; né i cartoni per la cupola di Santa Marìa del Popolo (1516), dove di Raffaello, che fu anche scultore, si vede la statua di Giona nella Cappella Chigi. Né abbiamo ancora detto che Raffaello fu un insuperabile ritrattista. Impassibile, e però penetrante, sdegnò ogni interpretazione personale, intento a far rivivere su le tele Giulio II (Fig. 192), Leon X, il Cardinal Bibbiena, Baldassarre Castiglione e altri illustri personaggi. Quando ritrasse donne, il poeta della Vergine non si preoccupò che di riprodurre, con la massima esattezza realistica, la loro forma esterna. Forse egli non conobbe *la* donna, conobbe *una* donna, quella Margherita Luzi o Luti, detta la Fornarina, della quale egli seppe nel ritratto che si conserva nella Gallerìa Barberini (l'unico autentico) far rivivere l'anima tenera e sensuale, e per la quale e' divenne poeta:

Quanto fu dolce el giogo e la catena
de' suoi candidi bracci al col mio vòlti,
che, sciogliendomi, io sento mortal pena!

L'ultima opera di Raffaello fu *la Transfigurazione*, dipinta pel cardinale Giulio dei Medici: « certo una delle bellissime, se anche non vogliamo accogliere il giudizio di taluni che trapassi e vinca in bellezza tutte le altre » (Minghetti). Il Ruskin, poco favorevole a Raffaello, e il Taine, che pure ne è entusiasta, si accordarono nel trovarvi alcunché di accademico, di artificioso, di teatrale. Eppure la composizione è piena di poesìa e di significazione: in alto, Cristo risorto, il Paradiso: in basso, l'Inferno e, tra gli afflitti e gl'indemoniati, oasi nel deserto (come Francesca, nell'Inferno di Dante, troppo più bella della teologale Beatrice), una bellissima donna, forse la Fornarina. Questo quadro fu posto sul letto di Raffaello morente. Morì il giorno medesimo che nacque, il venerdì santo, d'anni trentasette! Lo uccisero i miasmi salienti dagli scavi della Roma antica, il lungo febbrile lavoro e (perché non dirlo?) gli abbracci lascivi della Fornarina.

Abbiamo detto dell'architetto e dello scultore: dobbiamo dire di Raffaello archeologo. Non parliamo delle sue composizioni inspirate da monumenti antichi, alcune delle quali furono acutamente studiate da Em. Loewy. Egli fu restauratore dell'arte e

delle glorie della metropoli del mondo. Il Rinascimento, con tutto il suo amore all'antico, non possedendo né il criterio storico, né, a dir così, il *genio topografico*, non rispettò, non che i medievali, neppure i monumenti antichi: collocò nelle sue ville, ne' suoi

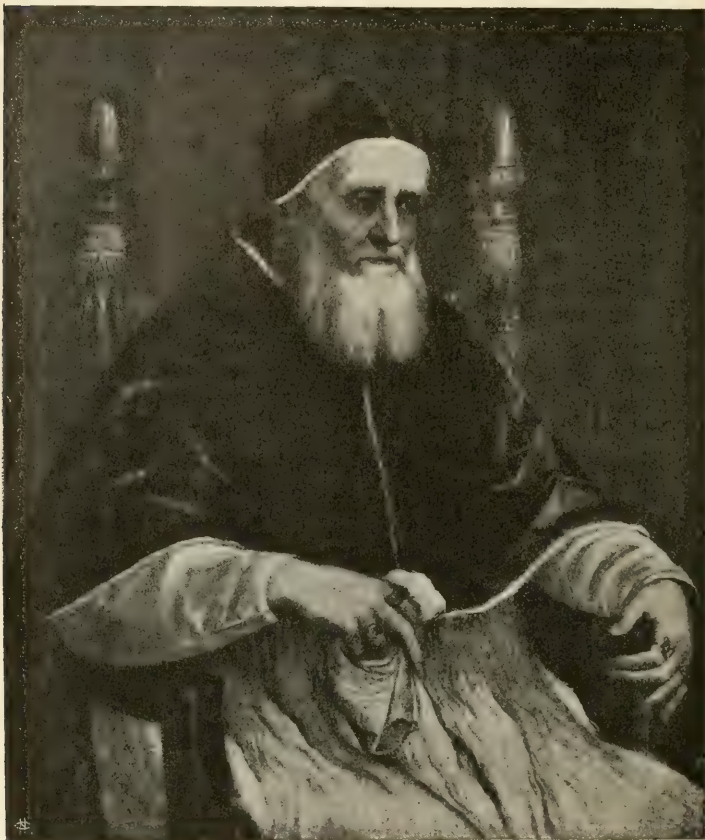



Fig. 192. — Raffaello, Ritratto di Giulio II

palazzi le opere antiche che gli sembrarono più belle, ma di frammenti di statue, di busti, di lapidi, di colonne, di edifizii si valse come di materiale struttivo. « Un uomo solo, elevandosi su tutta la sua età, si dolse amaramente di questa civile barbarie, e ottenne l'autorità di arrestarne gli effetti. E quell'uomo fu Raffaello, che presentò a Leon X la celebre memoria su la conservazione

de' monumenti antichi, e fu dal Papa investito del titolo di *custode dell'antichità.* Ma poco dopo egli moriva » (F. Porena).

È lecito dubitare che quegli studii archeologici abbiano giovato all'arte di Raffaello. Pare a noi che nel periodo romano della sua vita si debbano distinguere due fasi, corrispondenti press'a poco ai pontificati dell'animoso e grande Giulio II e del fiacco e volgare Leon X, il cui ritratto, dipinto da Raffaello, pareva al Ruskin una satira feroce. Raffaello grande è Raffaello della *Disputa del Sacramento*, della *Scuola d'Atene*, che sono la più bella espressione dell'anima sua divina e la più alta manifestazione pittorica del mondo. A Roma Raffaello non s'era rinnovato, come altri crede, di sana pianta: il novo di quelle opere sue è l'ultimo effetto del naturale svolgimento del suo genio. Tra il tumulto delle creazioni grandiose (disse C. Ricci) gli rideva sempre la grazia composta delle prime immagini. Quelle sue figure dignitose e maestose sorridono di luce serena, come le sue prime inspirazioni urbinati e perugine. Ma a Roma, sotto Leon X, Raffaello sentì l'influsso malefico di quel sensualismo cattolico neopagano; genio nativo e grazioso, divenne un archeologo; egli che per natura era *la gentilezza stessa* (Vasari), cadde e si svigorì tra le candide braccia della Fornarina, la sua Venere vincitrice. La grazia già più non gli baciava la pura fronte: nessuno dei ritratti, che si dice rappresentino la famosa Trasteverina, ci dà l'immagine d'una donna graziosa. La favola di *Amore e Psiche* fu da lui concepita, come più tardi, nell'*Adone*, dal Marini. La si confronti con l'alata spiritualità del bacio di *Amore e Psiche* del Canova! Il Leopardi chiamò Raffaello

> felice per la gloria in che visse
> più felice per l'amor fortunato in che arse
> felicissimo per la morte ottenuta
> nel fior degli anni.

— Beato Raffaello, a cui la stessa morte immatura fu benefizio del Cielo! — disse al Missirini Antonio Canova. E lo scultore della grazia voleva dire che, avendo la Fornarina fatto conoscere a Raffaello le tempeste della passione, che turba ogni bella regola di vita e d'arte, la morte salvò dall'inferno e lui e l'arte sua.

Concludiamo. Raffaello giovinetto, industriosa ape, si formò su le migliori opere del tempo suo e su gli antichi, preparandosi ad assommare in sé tutti i caratteri dell'arte italica, quali il Ghiberti indicò, parlando di Giotto: « Arrecò l'arte naturale, e la gentilezza con essa, non uscendo dalle misure ». Che vuol dire: fu fedele alla natura, e la corrèsse con la gentilezza dello spirito,

ed ebbe il senso della forma e della proporzione. In lui la fantasìa mistica delle Marche e dell'Umbria, san Francesco e Pietro Perugino; la positività pratica dei Toscani, Masaccio e Leonardo; la forma classica e la spiritualità cristiana. Corrèsse la grazia un po' affettata di Leonardo e la grandezza gigantesca, ma dura di Michelangelo: creò l'arte perfetta.

Ecco la somma di certe *Riflessioni sopra Raffaello, il Correggio, il Tiziano e gli antichi*, di R. Mengs: « Componendosi la pittura di disegno, di chiaroscuro, di colorito, d'imitazione, di composizione, d'ideale, è certo che Raffaello possiede il disegno e la composizione in alto grado e l'ideale sufficientemente, mentre il Correggio si rese eccellente solo nel chiaroscuro e nel colorito; e Tiziano solo nel colorito e nell'imitazione della natura. Onde Raffaello si può dire il più stimabile, perché possiede le parti più necessarie e più nobili dell'arte; il Correggio le più umane e incantatrici; Tiziano si contentò della pura necessità, che è la semplice imitazione della natura ». « Se Michelangelo è il più grande dei disegnatori, Raffaello è il più grande dei pittori; ma il pittore comprende assai più cose del disegnatore » (Quatremère de Quincy). Né mancò sempre a Raffaello il giocondo senso veneto del colore: nella *Messa* egli pareggiò Tiziano; nella *Liberazione di san Pietro* die' prova d'intelligenza sovrana dei lumi, con que' chiarori di luna, e quella luce di candela, e quello splendore solare dell'angelo. Al Vasari non parve eccellente negl'ignudi, là dove volle emular Michelangelo: ma il Bellori confutò l'Aretino; e il Lanzi osservò che negl'ignudi dell'*Incendio* « non solo mostrò che sapeva eccellentemente la ragione tutta dei muscoli e la notomìa richiesta a un pittore, ma insegnò inoltre in quali occasioni poteva quello stile aver luogo, senza nota d'ostentazione, cioè nelle figure robuste e nelle azioni di forza ». Ma è propria soprattutto di Raffaello quella virtù espressiva per cui A. Caracci lo chiamò *il più grande dei poeti*, e che gli fece dipingere, a dire del Vasari, *storie di bellezza e di bontà*, e dare alle sue Vergini inarrivabili *aria veramente piena di grazia e di divinità, e umiltà e modestia veramente da Madre di Cristo*, e a' suoi Santi *sincerità d'animo e prontezza di sicurtà*, e a' suoi filosofi e apostoli aspetti regalmente dignitosi. In lui quel fiore di bontà, quella gioja onesta e serena, quell'armonìa ìntima rivelantesi nell'armonìa esteriore, che è la grazia. Raffaello è il pittore della grazia. Perciò egli è fratello spirituale di Sofocle, di Virgilio, del Petrarca, del Bellini; come Michelangelo, terribile ingegno, le cui opere ci dànno quasi l'impressione di certi sublimi spettacoli della natura, umilianti l'umano orgoglio, è fratello di Eschilo, di Lucrezio, di

Dante, di Beethoven. Scrisse il Tommasèo: « Tra Virgilio e lui, somiglianze come fraterne. Vedi in entrambi il decoro, la compostezza, l'eleganza, la tenerezza crescere sopra la semplicità, la forza, la copia, e sopra gl'impeti schietti dell'ispirazione prima; crescere, ma non li sopprimere ». Luigi Lanzi, dopo aver parlato dell'educazione di Raffaello, scrive: « Ma in ciò che fu il suo carattere, che è la grazia, a giudizio di molti, e la espressione, per suffragio di tutti, in quelle doti o, a dir meglio, doni gratuiti della natura, non ebbe maestro da lei in fuori. Ella gli aveva dato un sentimento delicatissimo, per cui non solo vedeva il bello, ma ne coglieva quel fiore più puro, più semplice, più lieto, che diciamo grazia ». Ma più giù: « Nella bellezza ideale non è così perfetto che possa eguagliarsi a' Greci; la Galatea della Farnesina è forse il suo capolavoro: pur non eguaglia Guido »! Non si sa che concetto avesse il Lanzi del bello ideale.

Al Blanc parve che a tre si possano ridurre i modi di considerar la natura e d'intendere l'arte: la forma idealizzata, la forma eletta, la forma immediata del vero: Fidia, Leonardo, Rembrandt. La prima rivisse in Raffaello, che come i greci, di parti cavate dalla natura, si creò tipi rispondenti a certi suoi ideali. I Fiorentini invece amarono il vero eletto, e gli Olandesi accettarono qualunque vero, intendendo a riprodurlo efficacemente. Lo stesso Raffaello ci fa sapere quale sia il bello ideale. « Essendo carestìa e de' buoni giùdici e di belle donne, io mi servo di *certa idea* che mi viene alla mente », scriveva al Castiglione nel 1513 a proposito della *Galatea*. Questo è il concetto platonico dell'arte. Come nel realismo de' quattrocentisti è da vedere in parte l'influsso delle dottrine ancor vive d'Aristotele e di Averroè; nell'idealismo di Raffaello e di Michelangelo è da vedere l'influsso delle dottrine platoniche, già diffuse in Italia specialmente da Marsilio Ficino, e divenute parola viva nei nostri poeti e filosofi del Cinquecento. A quel concetto platonico restò fedele l'amico di Baldassarre Castiglione: sia nell'ispirazione cristiana delle Madonne, sia nell'ispirazione pagana, ma d'un paganesimo ingentilito, della *Galatea*, sia nell'ispirazione universalmente umana della *Scuola di Atene*.

2. — Ora diremo della cosiddetta scola romana, cioè della scola che, compostasi a Roma negli ultimi anni dell'attività del maestro, fu detta convenzionalmente romana. Furono tanti gli scolari dell'Urbinate, che il Lomazzo mise in bocca a Michelangelo queste parole rivolte a Raffaello: « Voi passeggiate circondato come un generale ». I principali discepoli diretti di Raffaello, che ajutarono il maestro negli ultimi suoi lavori, furono Giovanni da Udine,

Giulio Romano, il Fattore, il Bagnacavallo, Pierin del Vaga, Pellegrino da Modena e Polidoro da Caravaggio: ma « nei languidi e manierati vezzi di Pierin del Vaga appassiva la grazia ingenua e dignitosa di Raffaello; e l'energìa fastosa di Giulio Romano ne esagerava la grandezza severa, spogliandola d'ogni eleganza affettuosa e gentile » (Alinda Bonacci Brunamonti).

Giovanni (Nanni) da Udine, detto il Ricamatore (1487-1564), raccomandò il suo nome alle decorazioni di stucco e alle immaginose *grottesche*, nelle quali restò insuperato. Trovò com'era fatto il vero stucco antico. Raffaello se ne valse nelle Logge Vaticane. Fu sepolto nel Pantheon, accanto al maestro.

Giulio (Pippi) Romano (1492-1546) fu architetto, pittore e ornatista, il più « fondato, fiero, sicuro, capriccioso, vario, abbondante ed universale » (i troppi aggettivi sono del Vasari) dei discepoli di Raffaello. Il quale gli affidò gran parte dei lavori vaticani, alcune storie delle Logge, l'affresco della *Battaglia di Costantino*. Eseguì con Giovanni da Udine e col Fattore la storia di Psiche nella Loggia della Farnesina. Chiamato a Mantova pittore e ingegnere del duca Federigo per gli uffizii del Castiglione, fece lavori d'idraulica per preservare la città dalle inondazioni del Mincio. Dipinse nel Palazzo Ducale di Mantova la Sala dello Zodiaco e altre sale con episodii dell'Iliade e dell'Eneide. Nel *Palazzo del Te* son celebrati l'*Atrio di David*, la *Sala de' Giganti* e la *Sala di Psiche*, dove la storia di Psiche è rappresentata secondo l'*Asino d'oro* d'Apulejo. Ingegno pagano, non ebbe la grazia di Raffaello, e da ultimo s'accostò a Michelangelo.

Escirono dalla sua scola, tra gli altri, Giulio Clovio, miniatore (1498-1578), al quale s'attribuisce un'illustrazione del *Paradiso* di Dante; e il bolognese Francesco Primaticcio (m. 1570), che lo ajutò a Mantova, e che portò in Francia il gusto dell'arte decorativa italiana. Il Primaticcio gareggiò a Fontainebleau col Rosso, il quale s'avvelenò; e allora egli rimase signore dell'arte a Parigi, sotto Francesco I, Enrico II, Francesco II, Carlo IX, e guidò una numerosissima schiera d'artisti italiani e francesi, tra cui Jean le Roux, detto Picart.

G. Francesco Penni, detto il Fattore (1488-9-1528), fiorentino, si fece onore con l'*Incoronazione della Vergine*, dipinta pel Convento di Monte Luce (1525); lavorò con Giulio Romano; poi con Andrea Sabatini e Polidoro da Cavaraggio passò a Napoli, dove diffuse gl'insegnamenti del maestro.

Bartolomeo Ramenghi, detto il Bagnacavallo (1493-1551), fu il migliore dei discepoli emiliani di Raffaello.

Pierin del Vaga (Pietro Bonaccorsi), fiorentino (1499-1547), pittore e ornatista, dopo aver lavorato con Raffaello, passò a Genova, ove dipinse a fresco nel Palazzo del Doria. A Genova fondò una scola; e sotto la sua influenza indiretta si formò in Genova l'unico pittore genovese di qualche fama, Luca Cambiaso (1527-1585), le cui migliori opere sono nel Duomo di Genova e nel Museo di Prado. Tornato a Roma, Pierino fu adoperato da Carlo III e dal Farnese a comporre disegni per tappezzerìe e paramenti sacri. Dipinse ànche a chiaroscuro, nella Sala della Segnatura, ornamenti con soggetti tratti dalla storia sacra e romana. Il suo miglior discepolo fu Girolamo Siciolante, da Sermoneta.

Pellegrino da Modena fece molti lavori a Roma col suo maestro e da per sé. Morto Raffaello, tornò in patria, che ornò di molte e belle opere.

Polidoro (Caldara) da Caravaggio, presso Milano (1495-1543), dopo essere stato col maestro a Roma, visse a Napoli e a Messina, e divenne un michelangiolesco. Figurista e ornatista, si unì al fiorentino Maturino (m. 1558), col quale attese soprattutto alla decorazione delle facciate delle case. Di questo bell'esempio di solidarietà artistica parla a lungo il Vasari: « ..... crebbe talmente l'amor di Polidoro a Maturino e di Maturino a Polidoro, che deliberarono come fratelli e veri compagni vivere insieme e morire. E rimescolate le volontà, i danari e l'opere, di comune concordia si misero a lavorare insieme ». « ... siccome gli animi loro erano d'uno stesso volere, così le mani ancora esprimevano il medesimo sapere ». A Napoli Polidoro fu accolto dal miglior pittore meridionale del suo tempo, il Sabatini, e vi ebbe notevoli scolari. Da ultimo andò a vivere a Messina, dove fu ucciso dal Tonno, uno de' suoi scolari, quand'egli stava per soddisfare il suo ardente desiderio di « rivedere quella Roma la quale di continuo strugge coloro che stati ci sono molt'anni » (Vasari).

Non dev'essere confuso con Polidoro da Cavaraggio Michelangelo (Merighi) da Caravaggio (1569-1609), nato quando Polidoro era morto da vent'anni. Andato, si dice, a Roma a fare il muratore, vi diventò pittore. Artista personale, ardito coloritore e chiaroscurista, iniziò la cosiddetta *Scola de' Tenebrosi*, cui appartennero più tardi il Guercino e il Ribera. Profondo naturalista, si compiacque di ritrarre tipi e scene della vita ordinaria: si veda *Il giocatore ladro* della Gallerìa di Dresda. Splendidi i suoi affreschi di Santa Marìa del Popolo e la sua *Deposizione* (Fig. 193) della Gallerìa Vaticana.

Nomineremo qui anche Marcantonio Raimondi, bolognese

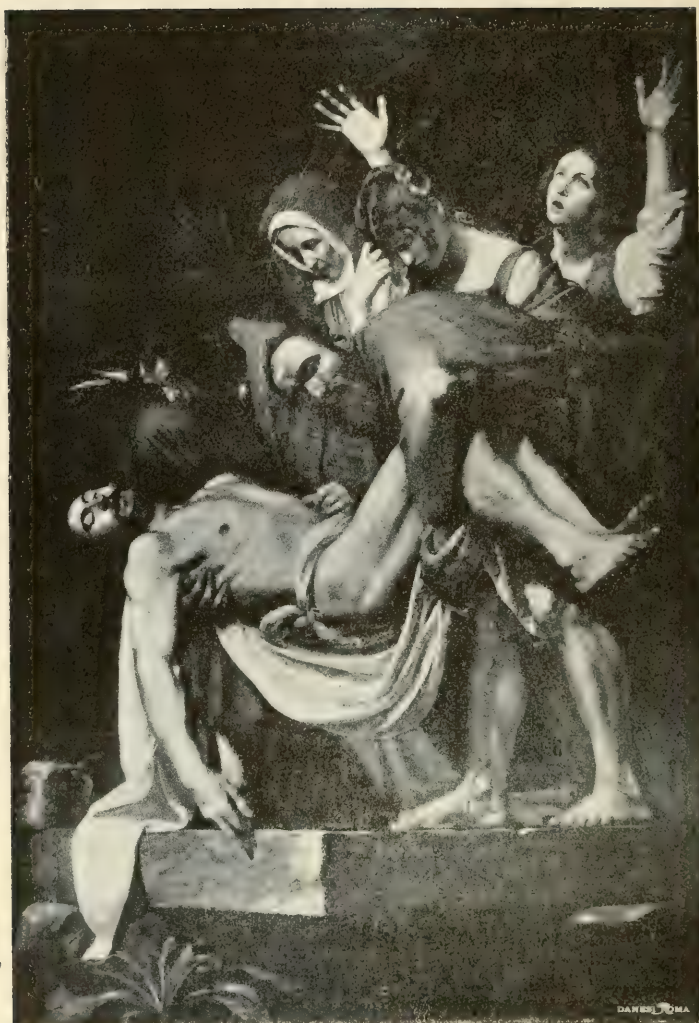



Fig. 193. — Mich. Merighi (Caravaggio), La Deposizione
(Pinacoteca Vaticana, Roma).

(n. circa 'l 1480, m. tra 'l 1527 e 'l 1534), formatosi alla scola del Costa e del Francia, perché fu il miglior incisore delle opere di Raffaello, contribuendo ad aumentare il numero de' suoi seguaci e imitatori.

Con le sciagure pubbliche, col sacco e le rapine del 1527 l'arte precipitò a Roma, e solo verso la fine del secolo, sotto Gregorio XIII e Sisto V, risorse alquanto col nominato Siciolante e con Taddeo e Federigo Zuccheri.

TADDEO ZUCCHERI, da Sant'Angelo in Vado, nel Ducato d'Urbino (1529-1576), dopo essere stato discepolo di POMPEO DA FANO, se ne andò quattordicenne a Roma, dove attese agli studii tra ineffabili stenti, disegnando sempre amorosamente le opere di Raffaello. Divenne il più famoso pittore che vivesse a Roma a quei tèmpi, e molto maggior lode meriterebbe, se, per amor di guadagno, non avesse dipinto troppo e troppo presto. Con le invenzioni di Annibal Caro dipinse le camere della Villa di Caprarola del Cardinal Farnese. L'opera fu continuata dal fratel suo FEDERIGO (1543-1609), che contribuì alla fondazione dell'Accademia di San Luca, di cui fu principe nel 1594, e lasciò precetti d'arte fedeli agl'insegnamenti di Raffaello, detto da lui

il grazioso Raffael d'Urbino,
ne l'imitazion maraviglioso,
novo angelo terreno, uom pellegrino.

Discepolo del Siciolante fu il maceratese GASPARE GASPARINI, il quale, fattosi onore a Fabriano e a Loreto, tornò in patria, ove dipinse, oltre un nobile s. Francesco (oggi nella Chiesa di San Filippo), la maestosa *Assunta* del Tempio di Santa Marìa delle Vergini.

X.

Il Correggio e la scola emiliana.

1. — ANTONIO ALLEGRI, detto il CORREGGIO (1494-1534) dal suo paese natale, fu cagione che l' Italia settentrionale (il Vasari dice: « la Lombardìa ») « aprisse gli occhi ». « Tengasi pur per certo che nessuno meglio di lui toccò colori, né con maggior vaghezza, o con più rilievo alcun artefice dipinse meglio di lui, tanta era la morbidezza delle carni ch'egli faceva, e la grazia con che e' finiva i suoi lavori » (Vasari). E dote tutta propria del Correggio è la magìa del chiaroscuro, per la quale è paragonabile

solo al Rembrandt. Il Symonds lo chiama l'*Ariele della pittura.* Come Ariele, « esso è uno spirito primitivo, cui obbediscono l'aria, la luce e le svariate tinte del mattino ». Si chiamava Allegri e si sottoscriveva Antonio Lieto: è il pittore della gioja e della leggiadrìa, o delle grazie, se non della grazia. Ascoltiamo un maestro insigne, G. Cantalamessa: « ... il chiaroscuro si fa eco di molte voci dell'anima; e così diviene uno dei mezzi più potenti che il pittore abbia per tragittarvi le sue simpatìe o i suoi terrori. Velato e vaporoso in Leonardo, graduato con espedienti sì tenui che l'occhio non può seguirli, esso vi accusa una nobile tristezza fantastica, interrotta a volte da ebbrezze divine. Morbido e giocondo nel Correggio, a fondamento di ampie penombre calde, rotte armoniosamente da riflessi, che lumeggiano eleganti forme trasfigurate, di cui l'occhio tenterebbe invano definire i contorni; esso diviene sovrano cooperatore della grazia, e manda accompagnate, sorelle indivisibili, la vita e la gioja ».

Chi fu maestro a quel mago del colore? *Vexata quaestio.* Adolfo Venturi crede che il Correggio, negl'inizii dell'arte sua, alla fine spiritualità d'un suo maestro ferrarese, Francesco Bianchi, congiunse la classica austera solidità del Mantegna. Anche Corrado Ricci pensa che sul Correggio abbiano influito il Mantegna e i ferraresi. Il Morelli ricorda, tra gl'inspiratori del Correggio, anche il Costa, il Garofalo e Dosso Dossi. Ma il Correggio è, senza dubbio, originalissimo genio.

La sua prima opera nota (1514) è una leonardesca pala d'altare, rappresentante la Vergine in trono, circondata da s. Francesco, s. Antonio, s. Giovanni Battista, s. Caterina (Gallerìa di Dresda). Nel *Riposo in Egitto* degli Uffizii il soggetto è trattato con un realismo superiore a quello de' quattrocentisti. Nel 1518 il Correggio si trovava a Parma, dove stette fino alla morte, dipingendovi i suoi capolavori, alcuni dei quali purtroppo si ammirano nelle gallerìe di Dresda, Parigi, Londra, Vienna e Berlino. Il Museo di Napoli conserva lo *Sposalizio di s. Caterina* e la Vergine col Bambino, detta la *Zingarella*; quadri che appartengono alla prima maniera del Correggio. Il cui capolavoro, la *Natività di Gesù Cristo*, detta la *Notte del Correggio* (1528), è posseduta da Dresda. « Al primo aspetto quel quadro produce in noi la sensazione d'una luce intensa, nella profonda oscurità della notte... ». « Quella luce sovrannaturale non è prodotta da fiamma terrestre: emana dal bambino Gesù, coricato nella sua cuna fra le braccia della Madre, nel centro del quadro. Non si vede la figura del Neonato: ma la Madre, umile sorridente, chinata sopra Lui, sembra covarlo con lo sguardo. Essa è come

inondata da quella irradiazione » (Mignaty). Così, quanto nel significare la voluttà, altrettanto grande fu il Correggio nel significare l'amor purissimo della madre.

Tra le bellissime opere del Correggio ad olio e a fresco che Parma conserva nella sua gallerìa, notiamo la *Deposizione dalla Croce*, la *Madonna della Scodella* (Fig. 194), la *Madonna del s. Girolamo*, il *Martirio di s. Placido e di s. Flavia*. Tra gli affreschi dell'Allegri che ànno sofferto meno danni, son notevoli quelli del Convento di San Paolo in Parma. Su la vòlta della Stanza della Badessa, spartita in sedici lunette, vediamo la *Caccia di Diana*, il *Supplizio di Giunone*, le *Parche alate*, le *Grazie* e le *Vestali sacrificanti*.

« L'antichità classica non soverchia, non maschera la vita nova che il Correggio infonde nell'anima delle sue figure ». « È tutto un sogno d'Elisio l'arte del Correggio: la voluttà scorre nelle membra delle sue dee » (A. Venturi). Vedendo Giulio Romano la *Danae* (oggi nella Gallerìa Borghese a Roma) e la *Leda* (oggi nella Gallerìa di Berlino), dipinte dal Correggio per Federico II duca di Mantova, « sì di morbidezza colorite e d'ombre di carne lavorate, che non parevano colori, ma carni », disse « non aver mai veduto colorito nessuno che aggiugnesse a quel segno » (Vasari). La celebre *Maddalena* di Dresda fu dal Morelli data a un languido pittore di Rotterdam, Adriano Van der Werff (1659-1722); ma il Venturi giustamente la ridà al Correggio. Quanto diversa quella nobile e graziosa Maddalena da quelle peccatrici del Secento, « che trascinano il volume delle loro carni nelle grotte orrende e hanno l'aspetto disordinato di selvagge e gli occhi spalancati e tristi »!

2. — Il Correggio fondò una scola. Rammenteremo Pomponio Allegri, suo figlio (1500-1593), e Francesco Mazzòla, parmense, detto il Parmigianino (1503-1540), principe d'una dinastìa d'artisti. Il Parmigianino esagerò la grazia esteriore del Correggio, cadde nell'affettazione, nella smorfia, nella lezia; epperò non bisogna credere al Vasari, che lo loda di aver « dato all'arte un lume di grazia tanto piacevole, che saranno sempre le sue cose tenute in pregio ». Ebbe ingegno precoce; a diciotto anni dipinse per la Chiesa di San Giovanni in Parma il *Battesimo di Cristo*. Volle visitar parecchie città d'Italia per acquistar nuove cognizioni, e operò a Mantova, a Roma e a Bologna. Ma, « molto esperimentatosi nell'arte, senza però aver fatto acquisto nessuno di facoltà, ma solo d'amici » (Vasari), tornò in patria, dove dipinse nella Chiesa di Santa Marìa della Steccata. Si accosta alquanto al Correggio negli affreschi del Castello di Fontanellato presso

Savona, rappresentanti la storia di *Diana e Atteone*. Non ostante la sua maniera affettata, seppe fare un capolavoro, qual è la

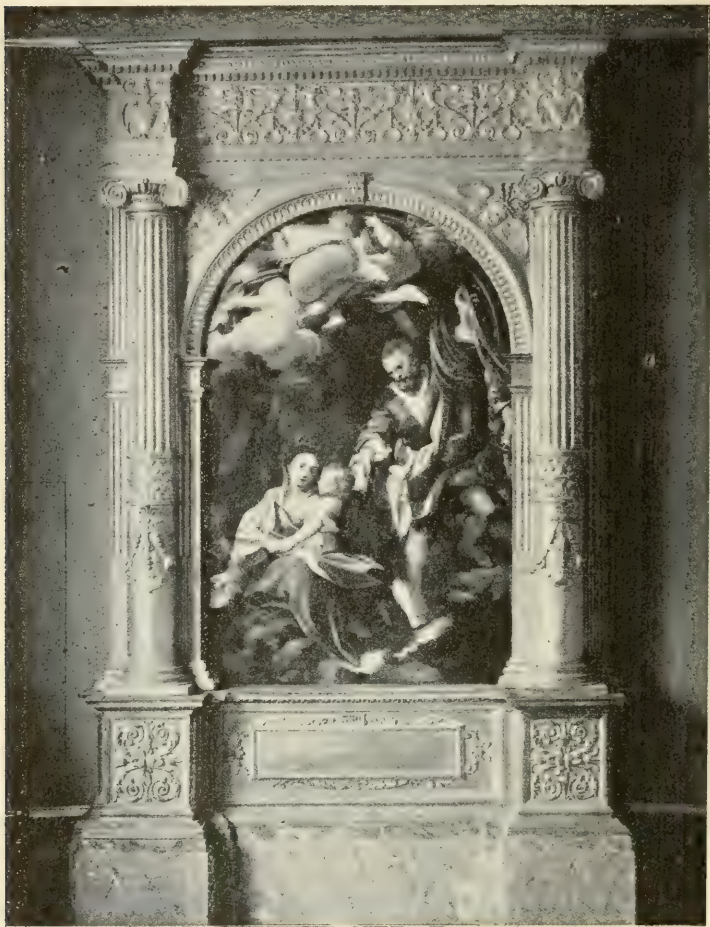



Fig. 194. — Antonio Allegri (Correggio), La Madonna della Scodella (Pinacoteca di Parma).

Madonna e s. Zaccarìa, della Gallerìa degli Uffizii di Firenze; e fu felice nei ritratti, come si vede in quello di Antea, del Museo di Napoli, e nell'autoritratto degli Uffizii. Datosi all'alchimìa, vi consumò tempo e denaro. Qualcuno lo crede inventore dell'incisione ad acquaforte.

Tra i seguaci del Correggio non dimenticheremo Lodovico Cardi (1559-1613), detto il Cigoli, già discepolo dell'Allori, e poi imitatore del Correggio, tanto che fu detto il *Correggio fiorentino;* né Federigo Barocci (1528-1612), d'Urbino, pittore affettato, ma notevole, che si studiò d'imitare insieme Raffaello e il Correggio. E il Cardi (autore anche d'un trattato di prospettiva) e il Barocci reagirono contro i Michelangiolisti, anticipando l'opera dei cosiddetti *riformatori* del secolo XVII.

3. — La scola ferrarese ebbe anche nel Cinquecento nobili ingegni, quali il Garofalo, l'Ortolano e i Dossi, per non dire di Ludovico Mazzolino, che restò fedele alla tradizione quattrocentistica.

Benvenuto Tisi, da Garofalo (1481-1559), avuti i primi rudimenti dell'arte da Domenico Panetti, mediocre artista, passò a Cremona, dove il Boccaccino gl'insegnò il colorito veneziano, e da Cremona a Roma, dove s'innamorò delle opere di Raffaello, tantoché fu detto il *Raffaello di Ferrara*; andò in altre città, e si fermò finalmente a Mantova presso il Costa, suo concittadino. Molte opere del Garofalo si vedono nelle chiese di Ferrara e nel Castello degli Estensi, tra cui la *Calunnia di Apelle.* Altre opere sue nella Gallerìa Doria in Genova, nella civica di Bergamo, nel Museo di Napoli, nella Gallerìa di Modena e altrove. Ma il Garofalo va studiato soprattutto nella Gallerìa Borghese a Roma, dove c'è una *Deposizione dalla Croce* e una Madonna con Santi. Ebbe un discepolo valoroso, Girolamo Sellari, detto Girolamo da Carpi (1501-1556), pittore e architetto, che amò l'arte del Correggio.

Al Garofalo si attribuiscono tal volta alcuni quadri appartenenti a G. B. Benvenuti, detto l'Ortolano (m. circa 'l 1525). Le Gallerìa Borghese possiede il suo capolavoro, la *Deposizione.* Veggasi anche la sua *Trasfigurazione* in San Pietro in Montorio.

L'Ariosto (*Orlando Furioso*, XXXIII, 2) esagera, ponendo i due Dossi tra' più grandi maestri, mentre poi trascura gli umbri e alcuni toscani, e lo stesso Garofalo!

> E quei che fûro a' nostri dì, e sono ora,
> Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,
> *duo Dossi,* e quel ch'a par sculpe e colora,
> Michel più che mortal, angel divino;
> Bastiano, Rafael, Tizian, ch'onora
> non men Cador che quei Venezia e Urbino...

I due fratelli Dossi dimorarono parecchi anni a Roma e a Venezia. Il primo dei fratelli, detto comunemente Dosso, si chiamava Giovanni Luteri (1480-1546), e pel suo valore nel pae-

saggio, per la sua potenza fantastica, grandiosità d'immagini, vivacità di colorito, fu esaltato fino a ottenere il titolo di *Ariosto della pittura*. Escito dalla scola del Costa, da ultimo si fe' seguace di Tiziano. Nella Gallerìa Borghese ci sono parecchie opere sue, tra cui primeggia la *Circe* (Fig. 195), « che può dirsi una visione ariostesca per la impressione poetica che desta nell'anima di chi la contempla » (Cavallucci). Il fratello BATTISTA, che gli sopravvisse due anni, gli fu inferiore. A Ferrara i Dossi ebbero non pochi scolari, che li ajutarono nelle decorazioni del Castello.

Fig. 195. — G. LUTERI (D. DOSSI) La maga Circe (Gall. Borghese, Roma).

Fu ferrarese, ma ricorda la scola veneziana, di cui veniamo a parlare, BARTOLOMEO CODA, vivente ancora nel 1558, soprannominato l'ARIMINESE, perché visse a Rimini. La sua opera migliore è la *Vergine tra s. Rocco e s. Sebastiano*, nella Chiesa di San Rocco a Pesaro.

XI.

Tiziano e la scola veneta.

1. — Dicemmo già di Zorzi da Castelfranco, che chiude la serie de' maestri veneti del Quattrocento e apre quella de' cinquecentisti. Dal suo genio fu affascinato JACOPO PALMA, il VECCHIO, da Serinalta presso Bergamo, o da Venezia (1480?-1528), da non confondere col veneziano JACOPO PALMA, il GIOVANE (1544-1628). Il Vecchio, educato da Giambellino, mò l'arte di Zorzi, prima, e da ultimo forse quella di Tiziano. Il Crowe e il Cavalcaselle lo posero addirittura a fianco di Giambellino, Giorgione, Tiziano, dei prìncipi insomma della pittura veneta. I suoi Santi sono energici e vigorosi, le sue donne opulente, ma nobili. Maestosa e splendidamente dipinta la sua *s. Barbara*, di Santa Marìa Formosa a Venezia. Famose le *Tre Sorelle* della Gallerìa di Dresda. Recentemente Giulio Cantalamessa acquistò per la Gallerìa di Venezia una *Conversazione di Santi*, che è una bellezza: opera veramente

tizianesca, una delle ultime del maestro. Fu sua emanazione tra gli altri Bonifazio I, veronese (m. 1540).

2. — Tiziano Vecellio, di Pieve di Cadore (1477-1576), « può dirsi il principe della scuola di Venezia, di quella scuola che, incominciata dai Bellini, trasformata da Giorgione e da Tiziano, continuata dal Tintoretto e dal Veronese, fa capo al Tiepolo, estinguendosi più tardi delle altre scuole d'Italia » (Cavallucci).

Caduta Firenze, saccheggiata Roma, Venezia divenne il terzo centro della pittura italiana. Il genio severo e coscenzioso di Dante e del Machiavelli governa le opere dei pittori fiorentini. Ma il Ghirlandajo, affermando tutta la pittura consistere nel disegno, non aveva interamente ragione. « Oltre la linea e il pensiero, c'era un'altra scintilla da rapire a Dio, e diffondere nel colore, avvivando la tela d'una delle più complete illusioni del vero: v'era la luce, e la luce fu la Musa de' Veneziani » (M. Pratesi). Veri artisti *autoctoni*, secondati dalla pompa aristocratica della Repubblica, innamorati della luce che si diffonde su le acque, nelle quali si rispecchia, duplicandosi, la città del sogno e degl'incanti, la più maravigliosa città che mai abbiano eretta gli uomini, i pittori veneziani furono i poeti della luce e del colore. Ma trascurarono forse un po' troppo il disegno. Ai Fiorentini parve, forse non senza ragione, che lo stesso Tiziano difettasse nel disegno. Michelangelo, secondo il Vasari, disse in proposito: « Peccato che a Venezia non s'imparasse da principio a disegnar bene! ».

Tiziano, avviato all'arte, pare, da un mediocre cadorino, Antonio Rosso, e poi da un valtellinese, musaicista e pittore, Sebastiano Zuccato, cercò di perfezionarsi alla scola di Giambellino a Venezia. Ma poco tempo ci stette, poiché il maestro lo consigliò a lasciare un'arte, per la quale non era nato! Infatti egli non era certamente nato a divenire un bellinesco, ma un iniziatore. Più gli giovarono l'amicizia di Zorzi, e, soprattutto, gli esempi del Palma.

Impossibile soltanto enumerare le opere di Tiziano. Tra le giovanili, accenniamo *Il tributo* o il *Cristo della Moneta* (1508?), della Gallerìa di Dresda, dove la testa del Cristo è un prodigio di espressione, come raramente accade in Tiziano; il famoso quadro della Gallerìa Borghese, *Amor sacro e profano* (Fig. 196) (1508?), che è, in sostanza, la Venere celeste e la Venere terrena, argomento che à una storia gloriosa nell'arte e nel pensiero, da Platone a Ugo Foscolo. Due capolavori sono la popolarissima *Assunta* della Gallerìa di Venezia, compiuta nel 1518, e la *Pala* della famiglia Pesaro (1526), a Santa Marìa Gloriosa de' Frari, che,

a giudizio del Bode, è il capolavoro di Tiziano. Nell'*Assunta* (scrive il Cavallucci) egli « ha saputo associare con arte finissima al gruppo terreno degli apostoli, riuniti in massa compatta, e pur tuttavìa chiara, animata, distinta, il gruppo aereo della Vergine fra gli Angeli, che vola nelle braccia dell'Eterno, librato nell'alto de' cieli ». Del maraviglioso quadro piace a noi più la parte inferiore che la superiore: la Vergine ci pare poco spirituale. Tiziano mostrò la sua dote d'inarrivabile coloritore nell'*Eccidio di frate Piero da Verona*, dipinto in concorrenza col

Fig. 196. — Tiziano, Amor sacro e profano (Gall. Borghese, Roma).

Palma e col Pordenone (1530) per la Chiesa di San Giovanni e Paolo in Venezia, miseramente perito nell'incendio del 1896 (se ne veda una copia antica all'Accademia di Venezia). Poco prima dell'*Eccidio di frate Piero*, aveva dipinto (1523) la *Deposizione*, del Louvre, e la grandiosa *Presentazione al Tempio* (1529), oggi nella Gallerìa di Venezia.

Ma, più che nel sacro, Tiziano è grande nel genere profano, mitologico, allegorico, sensuale, e nei ritratti. Egli è il pittore della donna, anzi della carne femminile. La bellezza fatta di salute e di forza: ecco l'ideale estetico di Tiziano. I problemi dello spirito non lo preoccupano: ritrae donne che non ànno altro di sublime che la perfezione delle forme. Uomo felice, amico della vita socievole e dei piaceri, fu il pittore della natura: le sue figure non ànno né le forme scultoriche di Michelangelo, né la grazia di Raffaello, né la leggiadrìa del Correggio; ma sono impastate di carne, e sotto la loro pelle scorre il sangue. Ma, perché egli ritrae la natura qual è, non c'è in lui nulla d'impuro: c'è la bellezza sensuale, non già la lascivia dei *decadenti*. Cantava uno di noi:

Nulla d'impuro in quei fianchi possenti,
donde usciranno i più nobili eroi,
e in que' marmorei seni, che a gli ardenti
baci d'un dio palpiteranno.......

Il tipo di Tiziano, impersonato dalla *Laura Dianti* (Louvre), l'amica di Alfonso di Ferrara, e dalla *Flora* degli Uffizii, è d'una bellezza massiccia e ingenua. Nella *Flora*, bianca e dorata sotto la capigliatura luminosa, sorridente, le mani piene di rose d'oriente, il Dayot vede l'immagine della superba, trionfante Venezia. Oltre la *Bella* del Louvre e la *Flora* degli Uffizii, ricorderemo un'altra *Bella*, a' Pitti, un'altra *Bella*, al Belvedere di Vienna: tutti ritratti di stupende bellezze sensuali. All'*Amor sacro e profano*, già rammentato, aggiungeremo le *Tre Grazie* (Gallerìa Borghese), il *Bacco e Arianna* (Gall. naz. di Londra), *I due Baccanali* (Gallerìa di Madrid), le *Tre età della vita* (Gallerìa Bridgewater), magnifico idillio, del quale si à una copia del Sassoferrato nella Gallerìa Borghese. E le Veneri? Un capolavoro è la *Venere del Cagnolino* (Gallerìa di Firenze), dove Tiziano vinse straordinarie difficoltà di luce, facendo riposare su una bianca coltre il corpo delicato di Venere, d'una diafana bianchezza. Altre Veneri notevoli: quella del Museo Granducale di Darmstadt; la *Venere della conchiglia*, della Gallerìa Bridgewater, la *Venere del Pardo*, o *Giove e Antiope*, al Louvre, con un paesaggio stupendo. Tiziano fu grande paesaggista, e si ricordò quasi sempre, nel fondo de' suoi quadri, delle sue native montagne cadorine. Noi salutammo nella scorsa estate, a Belluno, l'illustre critico Michel, che veniva a visitare il Cadore, per un suo studio sul paesaggio in Tiziano. Ma nessuno lo superò nel ritratto: e a questa abilità egli dové in gran parte la sua fortuna, avendogli essa aperto l'adito alle più splendide corti: a quella di Roma, sotto Paolo III, a quella di Vienna e di Madrid, a' tèmpi di Carlo V, di cui fu il pittore prediletto, e de' suoi figli. Del resto, Tiziano fu uno degli uomini più felici e privilegiati: in patria gli fu concesso il privilegio (toltogli nel 1566) di non pagare le tasse. Fu in relazione ìntima, oltreché con Paolo III e Carlo V, coi Gonzaga a Mantova, con gli Estensi a Ferrara, con casa Farnese. De' suoi ritratti ricorderemo quello di Carlo V (Museo di Madrid), di Filippo di Spagna, del re Francesco I, di Paolo III (Museo di Napoli), di Jacopo Soranzo (Gallerìa di Venezia), dello Sforza e d'altri prìncipi, di Lavinia, sua figlia (Museo di Berlino). Le gallerìe di Firenze e di Roma possiedono i seguenti altri ritratti: il Duca e la Duchessa d'Urbino, Giovanni dalle Bande Nere, Caterina Cornaro, l'Aretino, il card. Ippolito de' Me-

dici, il card. Aless. Farnese (Fig. 197 e 198), e l'autoritratto del pittore. Il quale morì quasi centenario, ricco di censo e d'onori, vittima della pestilenza; e fu sepolto nella Chiesa de' Frari.

Fig. 197. — **Tiziano, Il cardinale Ippolito de' Medici (Firenze, Pitti).**

Il carattere di Tiziano è indescrivibile, e appunto per questo egli parve al Ruskin il più grande de' pittori.

Lo Zanetti pone primo Tiziano nel disegno fra tutti i valenti coloritori, e ce lo presenta studioso dell'anatomìa e del buono

antico; ma crede non si curasse mai di avere una estesa cognizione de' muscoli, né sempre attendesse ad aggiungere bellezza ideale a' contorni. Nel resto, egli dice, il carattere tizianesco fu sempre elegante, corretto, nobile nelle donne e nei fanciulli; grande, dotto e magistrale nelle forme degli uomini. Ma insupe-

Fig. 198. — Tiziano, Il card. Aless. Farnese (Gall. Corsini, Roma).

rabile fu nel colore; si disse di lui che stemperò su le tele le carni. Egli conobbe che il rosso avvicina le cose, il giallo ritiene i raggi della luce, l'azzurro è ombra e sta benissimo sui grandi oscuri; né meno conobbe gli effetti dei colori succosi, dando così la stessa grazia, chiarezza di tòno e dignità di colore alle ombre e alle mezze tinte come nella luce, e distinguendo con

gran varietà di mezze tinte le varie carnagioni e le varie superficie dei corpi. Niuno meglio di lui conobbe l'equilibrio dei tre colori principali suddetti, dai quali dipende l'armonìa dei quadri: equilibrio a cui non giunse neppure il Rubens, per quanto eccellente coloritore.

Tiziano non operò mai nulla, senza consultar la natura: è il fratello spirituale dell'Ariosto, che lo stimò sopra tutti i pittori del suo tempo. Più volte ritrasse l'autore del *Furioso*, e a lui s'inspirò ne' suoi dipinti per lo studio d'Alfonso duca di Ferrara. Fu amico del Bembo e dell'Aretino, che fu più volte da lui ritratto, e divenne il suo primo e più ingegnoso critico, e del Casa, che gli diresse due noti sonetti:

Ben veggio, Tiziano, in forme nuove

e:

Son queste, Amor, le vaghe trecce bionde.

3. — Si fa parte per sé stesso, nella scola veneta, SEBASTIANO LUCIANI, detto FRA' SEBASTIANO DEL PIOMBO (1485-1547) per essere stato piombatore delle bolle pontificie, scolaro del Bellini, ma più tardi rinnovatosi al contatto dell'arte di Michelangelo e di Raffaello. Chiamato a Roma da Agostino Chigi, ebbe da lui l'incarico di dipingere alcune stanze della sua villa, detta poi la Farnesina: e vi dipinse otto storie tratte dalle *Metamorfosi;* ma il lavoro mal contentò il committente, che affidò la continuazione del lavoro al Sodoma e a Raffaello. Di fra' Sebastiano abbiamo una michelangiolesca *Flagellazione* e l'*Ascensione di Gesù Cristo*, nella Chiesa di San Pier Montorio, il *Martirio di s. Agata* (Gallerìa Pitti), la *Visitazione* (Louvre) e altri dipinti in gallerìe estere: ma basta a far conoscere il suo valore la *Resurrezione di Lazzaro* (Gall. naz. di Londra), che alcuni credono disegnata da Michelangelo. Ottimo ritrattista (Fig. 199) (si veda il ritratto di Andrea Doria nella Gallerìa Doria in Roma), gli si attribuirono alcuni ritratti creduti di Raffaello. E così pure qualcuno gli dà il *Sonatore di violino*, attribuito all'Urbinate. Eccellente musico e sonatore di liuto, fu anche poeta, come attesta un suo capitolo di risposta a uno indirizzatogli dal suo amico Berni.

Con l' arte di Zorzi, Palma il Vecchio e Tiziano, à relazione quella di non pochi maestri veneti, friulani, bresciani, bergamaschi. Nominiamo prima la dinastìa artistica de' Vecellii: FRANCESCO, fratello di Tiziano, ORAZIO, figlio di Tiziano, MARCO, figlio d' un cugino di Tiziano, e CESARE, figlio d' un altro cugino di Tiziano. Questi pittori si possono studiare nella Chiesa di Lentiai, tra Belluno e Feltre: dove si fece sopra tutti onore il migliore

di essi, Cesare (1521-1601), il più geniale degl'immediati seguaci di Tiziano. Artista ardito e franco, sta a Tiziano come Giulio Romano a Raffaello. Scrittore di non poca erudizione, nel 1590 pubblicò un'opera famosa *Degli abiti antichi e moderni di tutto il mondo*, e nel 1591 una magnifica raccolta di pizzi *Corona*

Fig. 199. — Seb. Luciani (Seb. del Piombo) Ritratto di Clemente VII (Palazzo Farnese, Roma).

delle nobili e virtuose dame. Il Cavalcaselle gli assegna poco meno che tutte le opere della provincia di Belluno attribuite a Tiziano. L'ampio soffitto della navata di mezzo della Chiesa di Lentiai à venti tavole di Cesare, rappresentanti i fatti della vita di Marìa Vergine e di Gesù Cristo, con figure poco meno del naturale.

Altri pittori veneti notevoli Pietro Luzzi, detto Morto da Feltre (1460?-1505?), giorgionesco, che, al dire del Vasari, mise

tutto il suo studio nelle *grottesche;* PELLEGRINO DA S. DANIELE, o MARTINO DA UDINE (1470-1548): i Bassani, tra' quali primeggia JACOPO BASSANO (m. 1592) (figlio e discepolo del nominato Francesco da Ponte), no i grande compositore, ma nel colorire, illuminare, ombrare principe; e i Bonifazii, BONIFAZIO I, veronese, già da noi ricordato, BONIFAZIO II, veronese (m. 1553), BONIFAZIO III, veneziano (m. 1595), seguace di Tiziano, i quali possono tutti e tre essere studiati nella Gallerìa di Venezia. Ma i migliori sono L. Lotto, il Pordenone, il Bonvicino, Paris Bordone e G. Romanino.

LORENZO LOTTO (1475-1554), forse di Treviso, discepolo di Giambellino e studioso di Zorzi e di Tiziano, lavorò a Venezia, a Bergamo, nelle Marche (Recanati, Ancona, Jesi, Loreto), e fu eccellente ritrattista, come si può vedere a Brera. Alcune delle sue migliori opere si ammirano nella Gallerìa comunale e nelle chiese di Bergamo. Fu pittore sacro, ma diede esempio di bella pittura profana nella *Vittoria della Castità su la Voluttà* (Gall. Rospigliosi a Roma), dov'è un bellissimo nudo femminile.

GIOV. ANT. LICINIO, detto dalla patria IL PORDENONE (1484-1540), che il Vasari nomina tra molti altri maestri friulani, fu mondàno quanto il Lotto religioso. Non molto forte nella composizione, gareggia pel colorito con Tiziano, di cui fu prima ammiratore e poi nimico. Condusse a compimento gli affreschi del Duomo di Cremona, cominciati dal Boccaccino: ma va soprattutto studiato in patria.

ALESSANDRO BONVICINO, detto il MORETTO DA BRESCIA (1498-1555), studiò in Brescia, e a diciott' anni dipinse col suo concittadino FERRAMOLA l'organo della sua città natale. Vissuto nell'età d'oro dell' arte, poco o nulla poté giovarsi degli esempi altrui. Ricordato appena dal Vasari e dal Ridolfi, rimase oscuro, come visse. Solo nel 1855 Giuseppe Zanardelli, in certe sue lettere al *Crepuscolo*, ne rivendicò la fama: e da allora in poi illustri scrittori lo levarono alle stelle: il Coindet (*Storia della pittura in Italia*) ne parlò con vero entusiasmo, e il Cavalcaselle lo collocò tra' patriarchi della pittura.

« È proprio vero (scrive il Molmenti) che il Bonvicino abbia gareggiato co' sommi in quel secolo, così fecondo di grandi ingegni? Sì, proprio sì. Non si tratta di una delle solite glorie di campanile, ma veramente d'uno dei prìncipi della pittura in Italia. Ebbe fino a questi ultimi tèmpi fama minore dell'ingegno, forse perché la modesta vita dell'uomo tolse all'artista il fulgor della gloria. E sembra che, anche dopo il lungo decorso del tempo, il nome di questo attraentissimo artefice, nel quale si raccoglie il

raggio più puro della gloria bresciana, debba esser tenacemente congiunto al paese natale, che fu a lui più caro degli onori. L'opera infatti del Moretto può essere compiutamente conosciuta e ammirata solo in Brescia e nella provincia, nelle chiese di Manerbio, di Calvisano, di Rezzato, di Paitone, di Pralboino, di Orzinovi, di Asola, di Auro, di Rodengo, di Pisogne, di Capriolo, di Carpenedolo, di Flero, di Lovere, di Marmentino, di Sarezzo. Non molti quadri del sovrano pittore si conservano fuori della regione natìa ».

Pur amando una forma rispondente all'esigenze del suo tempo, il Moretto fu quasi un preraffaellista, un primitivo: mistico quasi come il b. Angelico, anche di lui si dice che si preparasse a dipingere con la preghiera e col digiuno. In pieno Cinquecento, egli è un vero anacronismo: solitario ricercatore in mezzo allo strepito allegro dell'arte veneziana, studia il pensiero interiore e ritrae con fede un suo sogno luminoso d' idealità religiosa. Valente ritrattista, fu maestro del grande ritrattista G. B. Moroni, bergamasco, che viveva ancora nel 1578.

Paris Bordone (1495-1571?), di Treviso, fu, se dobbiamo credere al Vasari, discepolo di Palma il Vecchio e di Tiziano. Va studiato a Treviso. Valente ritrattista, fu chiamato da Francesco I di Francia, perché eternasse col pennello le più belle donne di quella corte. Famoso il suo quadro *Il pescatore che porge al Doge l'anello rinvenuto da s. Marco* (Fig. 200) (Gallerìa di Venezia), mirabile per prospettiva, quantità di personaggi e ricchezza d'abbigliamenti.

Girolamo Romanino (1485-6-1566) dev'essere studiato a Brescia (*Madonna con Santi*, in San Francesco) e a Cremona. Buon ritrattista. Fu suo discepolo Callisto Piazza, da Lodi (vissuto tra il 1500 e 1561), maestro di tutti i Piazza, pittori lodigiani. (A Cremona ci fu un'altra famosa famiglia di pittori, quella de' Campi).

4. — Nella seconda metà del secolo XVI novo impulso ebbe la pittura dal Tintoretto e da Paolo Veronese, che formano con Tiziano la veneta triade gloriosa.

Tiziano, il Veronese, il Tintoretto sono tre giganti illuminati dal medesimo sole, ma rivolti a tre punti dell'orizzonte. « Paolo mi sembra corrispondere più spiccatamente a quel momento in cui la bellissima forma umana sorge quasi sola, cioè con appena un barlume di antica idealità religiosa, a rappresentare la divinità nei soggetti sacri: soggetti che Paolo invade con senso assolutamente profano, sì, ma sincero. Egli ritrae soprattutto la scena esteriore e il decoro dell' apparato. Più semplice, più subjettivo, grande nella passione, il Tintoretto: capace Tiziano di

estendersi a qualunque soggetto e d'essere sempre vero e bello, mantenendo sempre la più nobile temperanza » (M. Pratesi). Venezia ebbe sua propria l'arte come la politica, i costumi, i com-

Fig. 200. — Paris Bordone
Il pescatore che porge al Doge l'anello trovato nel pesce
(R. Gallerìa di Venezia).

merci, l'educazione, la commedia: « quei pittori sono veri figlioli suoi, tenerissimi della madre; sono i suoi poeti e i veri illustratori del suo cielo e della sua storia ».

Giacomo Robusti, detto il Tintoretto (1512-1594), discepolo di Tiziano, può chiamarsi il Michelangelo della scola veneta, della quale è, per certi rispetti, il più grande pittore. Il Vasari, ancor

vivente, lo chiamò « il più terribile cervello che abbia mai avuto la pittura ». Egli vide il punto debole della pittura veneziana: il difetto del disegno. Scrisse su la porta della sua bottega: « Disegno di Michelangelo e colorito di Tiziano ». È il più immaginoso e il più pensoso dei pittori veneziani, e, per potenza drammatica, superiore, secondo il Ruskin, allo stesso Michelangelo. Il Taine chiama quella del Tintoretto *terribile fecondità.* Lavorò con rapidità vertiginosa, onde fu detto il *fulmine della pittura*, epperò spesso non finì le sue opere. Vero è che egli sapeva usare anche diligenza da miniatore. Il suo genio somiglia a quello de lo Shakespeare e del Beethoven. Nella sola Scuola di San Rocco, senza contare le molte opere che fece nel frattempo, eseguì dal 30 al 94 cinquantasei dipinti di grandi dimensioni, ai quali sovrasta la *Crocifissione*, « che permette di valutare (come è detto nel *Cicerone*) il modo tenuto dal Tintoretto nel genere storico, mostrandosi egli il primo che abbia trattato la Storia Sacra dalle origini alla fine, con senso assolutamente naturalistico, con l'intendimento di commovere e di colpire ».

Nella Gallerìa di Venezia c'è il suo capolavoro, il *Miracolo di s. Marco* (Fig. 201), che il Gautier chiamò l'opera *più ardita e feroce* del maestro e il Viardot il *miracolo del Tintoretto;* la *Deposizione*, e alcuni ritratti. Osò dipingere, dopo Michelangelo, per ben quattro volte, il *Giudizio Universale.* Veggasi quello, gigantesco, della Sala del Gran Consiglio. Il Tintoretto ritrattista, sdegnoso de' particolari, è insuperabile (Fig. 202).

Paolo Caliari, detto il Veronese (1528-1588), ingegno più composto ed equilibrato di quello del Tintoretto, ma meno profondo e con tendenze predominantemente decorative; nato a Verona, ebbe i primi rudimenti dell'arte da Antonio Badile. Dipinse nella Cattedrale di Mantova, insieme con Domenico Riccio, detto Brusasorci, e, dopo essersi fermato nella Marca Trivigiana, passò nel 1555 a Venezia, dove adornò la Biblioteca Nicena, il Palazzo Ducale, i palazzi Grimani e Nani di que' suoi dipinti « smaglianti, di vasta composizione, ove la vita veneziana si riflette nei personaggi suntuosamente vestiti, che cenano e si aggruppano negli aperti loggiati e nei grandiosi vestiboli ornati di velluto e di broccato, tra suppellettili di cristallo e d'oro scintillanti, tra paggi e buffoni, falchi, cani, scimmie e pappagalli » (A. Venturi). De' *Veneziani gran signori*, come dice un noto proverbio, il Veronese impersona il carattere e le tendenze. Il suo tipo femminile non è l'ingenua donna opulenta di Tiziano, ma la fine dama aristocratica e bionda. Si pensi a *Le nozze di Cana* (1562-3) (Louvre), banchetto principesco del secolo xvi (i com-

Fig. 201. — GIACOMO ROBUSTI (TINTCRETTO), Il Miracolo di san Marco (R. Galleria di Venezia).

mensali sono Marìa la Cattolica, regina d' Inghilterra, Vittoria Colonna, Eleonora d'Austria, Francesco I, Carlo V, il Marchese del Vasto, lo stesso Paolo Veronese, tra i sonatori, essendo egli

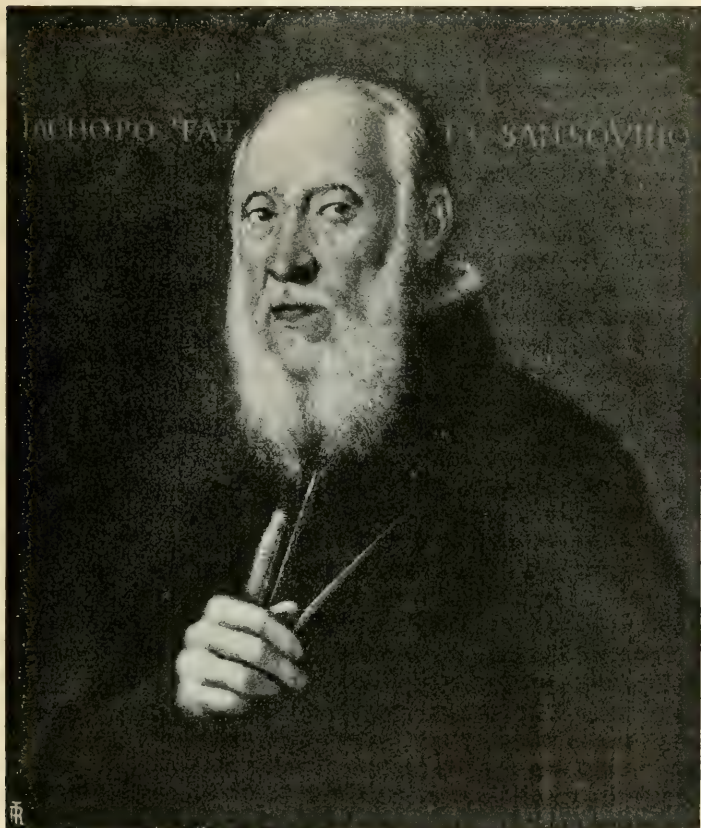



Fig. 202. — Tintoretto, Ritratto del Sansovino (Firenze, Uffizii).

valentissimo sonatore, e Tiziano e il Tintoretto e altri); e il quadro colossale, che occupa una parete della sala a lui dedicata della Gallerìa di Venezia, il *Convito nella casa del Levita* (1573), che è un gran convito veneziano su la terrazza d'un palazzo degno del Palladio. Dei quadri d' altare del Veronese, il migliore è il *Matrimonio di s. Caterina* (anteriore al 1572), nella Chiesa omonima di Venezia. Non dimenticheremo finalmente gli affreschi

(1566) mitologici e allegorici, stupendamente decorativi, quasi preannunzianti il genio del Tiepolo, ond'egli adornò la villa eretta in sul principio del secolo XVI da Daniele Barbaro, patriarca di Aquileja, presso Maser, in provincia di Treviso: monumento insigne, adorno anche di sculture di A. Vittoria.

Le *Cene* del Veronese abbiamo visto che sono quasi collezioni animate di ritratti contemporanei. Non è dunque necessario all'arte il senso storico? Tutti i pittori del Rinascimento falsarono più o meno la storia. Gli è che la preoccupazione de' grandi artisti è il *vero eterno e universale.* I pittori barocchi dipinsero più tardi Cesare e Antonio, con la parrucca incipriata, i calzoni corti e le scarpette con le fibbie! E sì che nel secolo XVII e XVIII cominciava a coltivarsi la storiografìa critica!

XII.

Le industrie artistiche nel Rinascimento.

Assai lungo discorso richiederebbe la trattazione delle industrie artistiche del Rinascimento: ma saremo per necessità brevissimi.

Solo gl' Italiani del Rinascimento seppero, come già i Greci, rivestire con le forme dell'arte ogni manifestazione della vita: e i nostri artisti non distinguevano, come i moderni, la *grande arte* dal mestiere! Furono anche orefici, come l' Orcagna, Paolo Uccello, Donatello, il Verrocchio, il Brunelleschi, il Ghiberti, il Botticelli, Luca della Robbia, Antonio del Pollajolo, il Ghirlandajo, il Francia; scultori in legno, come il Brunellesco, Donatello, il Sansovino; intagliatori e intarsiatori, come i Da Majano, i Sangallo; decoratori di mobili, come Giotto, l'Orcagna, il Pinturicchio; disegnatori di stoffe, come Leonardo, Tiziano, Raffaello, Paolo Veronese. La bottega d' un orefice del secolo XVI era un vero e proprio *studio* (si direbbe oggi) d'artista universale: egli conosceva gli elementi delle tre arti, che metteva in opera nei suoi mirabili prodotti. « Era in quell'età una dimestichezza grandissima, e quasi una continova pratica fra gli orefici e i pittori » (Vasari).

Rammenteremo i nielli (lavori con bulino su oro, argento, ecc.) di Maso Finiguerra, fiorentino, e le *paci* (tavolette di legno, metallo o avorio, che si dànno a baciare ai fedeli nelle chiese cattoliche) di Antonio del Pollajolo (Fig. 203). Il Dossale d'argento del Battistero fiorentino è la più insigne opera di oreficerìa del secolo XV; vi lavorarono, tra gli altri, Michelozzo, il

Verrocchio e Antonio del Pollajolo. Il più grande orefice del secolo XVI è BENVENUTO CELLINI (Fig. 204 e 205), del quale citiamo la famosa saliera d'oro, che fece per Francesco I, oggi a Vienna.

Fig. 203. — ANT. DEL POLLAJOLO, Niello (Palazzo Pitti, Firenze).

Lorenzo il Magnifico molto si compiacque degli antichi cammei, dei calcedonii, delle corniole e d'altre pietre intagliate, e le fece rassettare da buoni maestri, e volle da loro opere nuove. Così si fecero onore un giovane fiorentino, soprannominato dall' arte sua GIOVANNI DELLE CORNIOLE, che ritrasse mirabilmente fra'

Girolamo Savonarola; e il milanese DOMENICO COMPAGNI, detto per la stessa ragione DE' CAMMEI, che ritrasse in un balascio Ludovico il Moro. Crebbe quest'arte sotto Leon X per virtù di PIER MARÌA DA PESCIA, cui tennero dietro GIOVANNI DA CASTEL BOLOGNESE, VALERIO VICENTINO, MATTEO DAL NAZZARO, e altri.

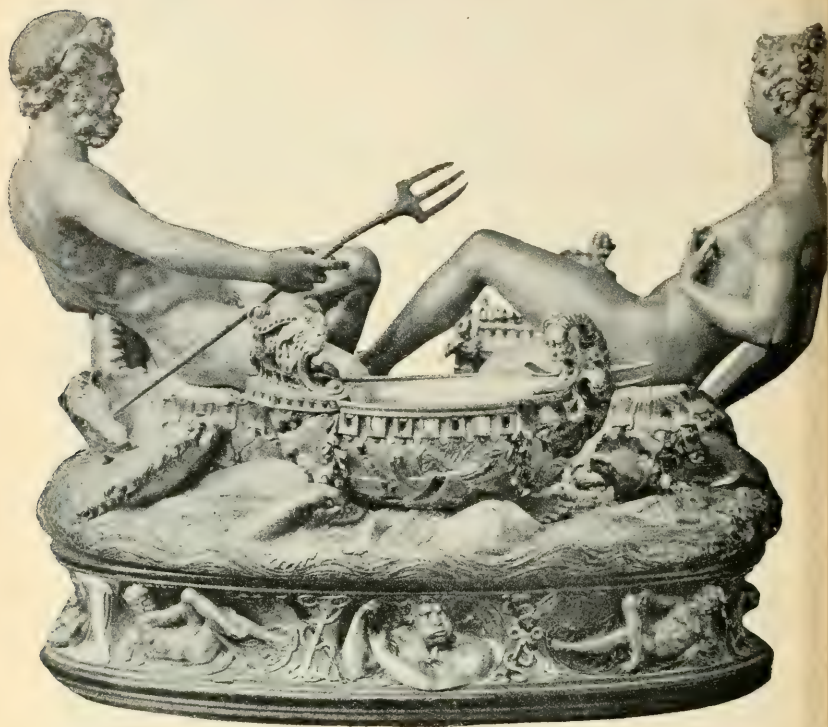



Fig. 204. — B. CELLINI, Saliera di Francesco I (I. R. Tesoro di Vienna).

Nel secolo della scultura, vogliam dire nel Quattrocento, gli Italiani primeggiarono anche nelle monete, nelle medaglie e nelle placchette di metallo fuse, coniate e cesellate. Verona, Padova, Venezia, Mantova, Bologna, Firenze ebbero la gloria di ripristinare queste arti, per merito di Vittor Pisano, Bellano, Gentile Bellini, SPERANDÌO SAVELLI, mantovano, il Francia, il Pollajolo, e, più tardi, il Cellini.

Alla scultura decorativa abbiamo qua e là accennato. I decoratori del secolo XV erano insieme scultori e architetti, i quali

decoravano da sé stessi i proprii edifizii. I Della Robbia associarono al marmo e alla pietra la terracotta smaltata. Tra i più famosi intagliatori nomineremo Baccio d'Agnolo Baglioni (che diventò poi notevole architetto), nella cui bottega a Firenze convenivano amichevolmente Raffaello, Andrea Sansovino, il Cronaca, i due Sangallo e qualche volta Michelangelo; e Simone Mosca, da Settignano, esaltato dal Vasari; e Properzia de' Rossi, che già conosciamo. Assai reputati sono gl'intarsii in legno dei Canozzi da Lendinara, di Benedetto da Majano, di fra' Giovanni

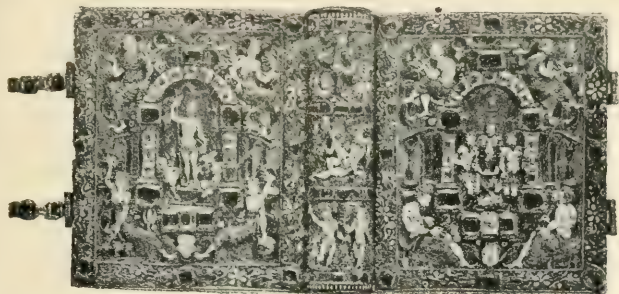



Fig. 205. — B. Cellini, Coperta di Messale (Castello Friedenstein a Gotha).

da Verona, di fra' Damiano da Bergamo: intarsii negli scanni de' cori, negli armadii, ne' banchi delle sacrestìe. Nell'*agemina*, cioè in quella maniera di tarsìa che si fa con fili d'oro o d'argento, commessi a forza di martello entro solchi aperti a sottosquadra nell'acciajo, ebbero fra tutti il grido gli armajoli milanesi dei secoli xv e xvi.

Diciamo alcunché delle arti minori affini alla pittura. Famosi i graffiti, i soffitti dipinti. Le pitture de' sotterranei (*grotte*) delle Terme di Tito, studiate dagli artisti che le riprodussero nelle Logge Vaticane, diedero origine a quel fantastico genere *grottesco*, che fu una reminiscenza dell'ellenismo alessandrino. Poco fu coltivato il musaico; sì la miniatura; noi già rammentammo Giulio Clovio, che « ha di gran lunga superato quant'altri mai si sono in quella maniera di pitture esercitati » (Vasari). A Guglielmo da Marcilla, francese di nascita, aretino d'elezione (m. 1537), dà lode il Vasari di aver condotta a perfezione in Toscana l'arte di dipingere il vetro.

Speciale menzione meritano le majoliche, di cui le migliori fabbriche furono quelle di Faenza (che diede nome al genere, le

faenze), di Pesaro, di Urbino, di Gubbio, di Castel Durante, e i più illustri maestri, maestro Giorgio da Gubbio e Niccolo' da Fano. L'arte di Giorgio Andreoli, nato a Intra, ma vissuto a Gubbio (m. 1553), fu grandissima: « nessun artefice seppe come lui iridiare e riverberare le majoliche. La sua tavolozza è fra le più complete e le più potenti che siano esistite mai : il turchino dei fondi, gli ori e i rubini delle decorazioni formano una perfetta armonìa. Egli aveva tolto alle majoliche ispano-moresche il segreto dei loro riflessi metallici e l' insieme de' loro contrasti luminosi » (D. Angeli). Bisogna studiar mastro Giorgio nell'Atenèo Pesarese, dove si ammira la più bella raccolta di majoliche. Nel 1735 (ci si conceda questo salto) sorse a Doccia una manifattura di porcellana, per opera del marchese Carlo Ginori; e nel 1736 a Capodimonte, per iniziativa di Carlo III, re delle Due Sicilie. Ma quest'ultima, sebbene dèsse i più bei prodotti d'Europa, ebbe corta vita; mentre le majoliche Ginori sin da principio rivaleggiarono con quelle di Sèvres.

Nulla diciamo degli stemmi gentilizii applicati su gli scudi di armi o da torneo, alcuni dei quali dovuti a Donatello. Rammentiamo i merletti, i ricami, i pizzi ad ago di Genova e di Venezia, de' quali Cesare Vecellio disegnò molti modelli, industria di cui vivevano le monache e molte povere famiglie; i merletti a fuselli, specialmente di Milano, Genova e Aquila; gli arazzi, di cui diedero composizioni ai tessitori Leonardo, Raffaello, Tiziano.

Diremo eziandìo d'un'arte affine alla pittura, l'incisione in legno e in rame. Instituendo un paragone tra la tipografìa e la incisione, C. Blanc rileva che il genio umano inventò quasi contemporaneamente le due arti: destinata la prima a propagare il pensiero del filosofo e del poeta, la seconda a divulgare le opere geniali dell'artista. Senonché il tipografo può essere un semplice operajo, l'incisore dev'essere un artista. Introdotta in Italia la stampa dei libri, s'introdusse l'uso di ornarli con figure di legno e poi di rame. L'incisione fu coltivata da valentissimi, come da Alberto Dürer, in Germania; da Maso Finiguerra, dal Mantegna, dal Francia, dal Pollajolo e da moltissimi altri, in Italia. Ugo da Carpi fece « con le stampe di legno carte che pajono fatte col pennello a guisa di chiaroscuro » (Vasari). Superò tutti Marcantonio Raimondi, incisore delle opere di Raffaello, il quale poté competere con A. Dürer e con altri celebri, eguagliandoli nel meccanismo dell'arte, ma superandoli nel disegno. A' tèmpi di Marcantonio l'incisione in rame era comunissima in Italia.

Diremo in fine, giacché non avremo più occasione di tornare

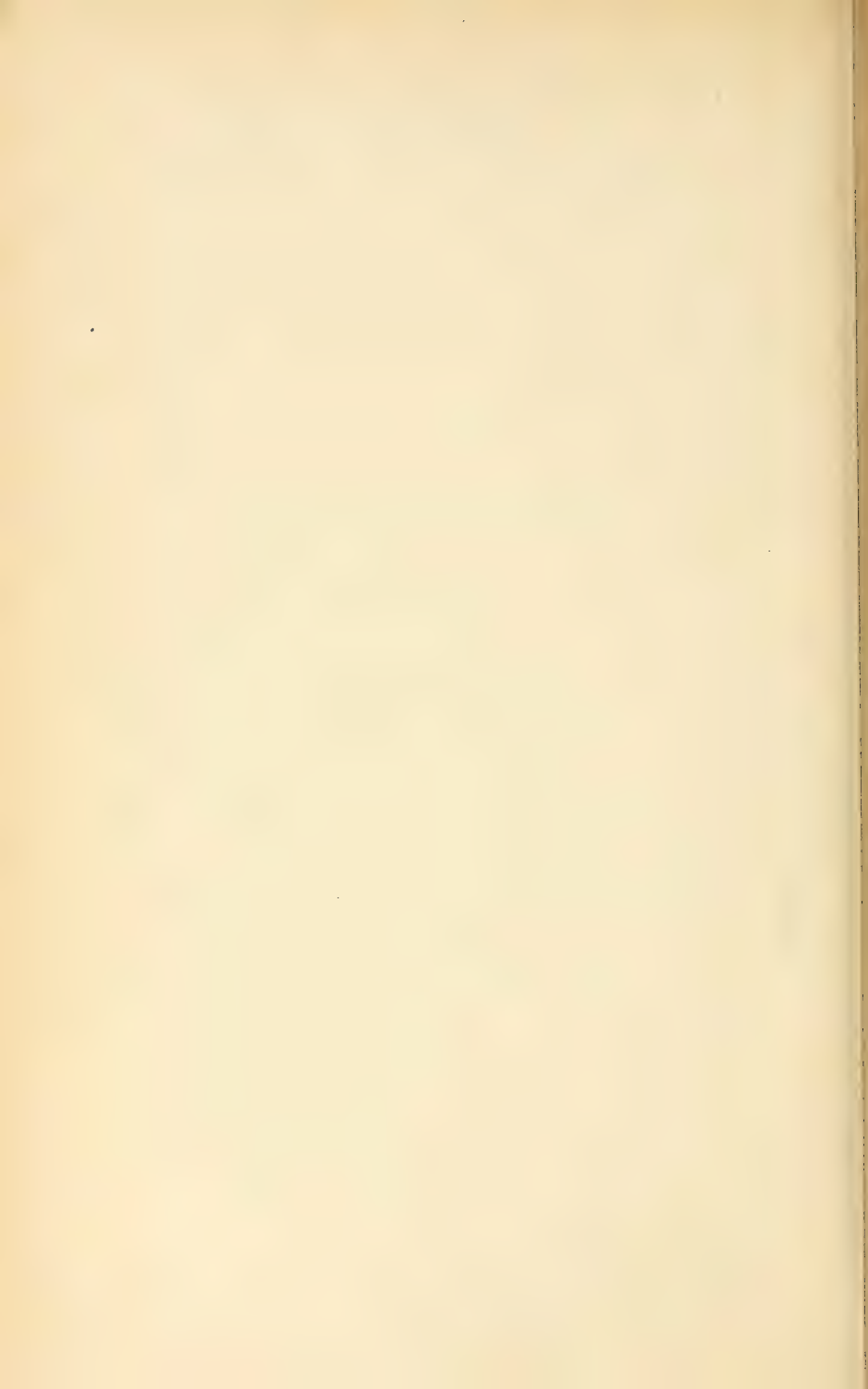
su l'argomento, d'altri incisori più celebri. Sino al Raimondi, gli incisori italiani non conobbero altro stromento che il bulino. Col Parmigianino e col Barocci l'acquaforte diviene signora dell'incisione italiana. Salvator Rosa a Napoli, GIOVANNI BENEDETTO CASTIGLIONE a Genova, il Tiepolo a Venezia, i PIRANESI a Roma, illustrano due secoli (XVII e XVIII) con la bellezza e con l'originalità delle loro acqueforti. FRANCESCO BARTOLAZZI (1727-1815), fiorentino, si valse di tutti i mezzi, usò tutti i sistemi antichi e moderni per diventare il più fedele riproduttore di pitture e disegni, e per liberare l'incisione dalle forme tradizionali degl'incisori a bulino. Il più grande incisore italiano del secolo XIX fu LUIGI CALAMATTA (1801-1869), di Civitavecchia, il cui capolavoro è l'incisione della *Lisa* di Leonardo, alla quale abbiamo già accennato: opera che egli accarezzò per venti anni. Il Calamatta studiò religiosamente lo stile degli autori che riproduceva; e in quel modo fece fare all'incisione un immenso progresso.

Concludendo, auguriamo alla patria nostra di veder rifiorire il culto delle arti gentili, ornatrici e consolatrici della vita. Cara e bella Italia!

..... alitò Venezia
più che soffio leggeri i rosei calici
e le opaline tazze, e all'orlo e al fusto
i glauchi bissi de le sue marine
e le bionde ninfèe scherzando attorse;
sculse Roma i cammèi, l'antica e fiera
nobiltà del musaico a spicciolarsi
in monili costrinse; le divine
terre di quel da Urbin redò Faenza,
Pesaro seco dell'onor contende.
Che più? Fiorenza bella è tutta fiori,
fin nel rigido sasso; il pompejano
peplo si cinse e le squisite armille
Napoli in festa, e di coralli e d'ambra
fan l'isole con lei gara leggiadra.

(Massarani).

VIII.

L'ARTE BAROCCA

VIII.

L'ARTE BAROCCA

I.

Lo scadimento.

Generalmente si parla dello scadimento dell'arte nel Seicento, e se ne cercano i germi nelle opere dell'ultimo Cinquecento, ne' Michelangioleschi, o si ricorre alla solita legge dello scadimento che segue fatalmente ad ogni periodo di splendore.

A noi, intanto, l'arte del Seicento pare di gran lunga superiore a quella dell'ultimo Cinquecento: e, in vece di parlare di fatali scadimenti, diremo che l'arte dei secoli XVII e XVIII à caratteri peculiari, corrispettivi a quelli della vita civile. Non è che si siano ammalate le lettere e le arti nel Seicento: la società è in basso, e l'arte con essa. Corrotto l'uomo, corrotto lo stile.

Dalla pace di Castel Cambresì (1559) a quella di Aquisgrana (1748), la Spagna predomina in Italia; e, con la Spagna, i Gesuiti. Questo è il secondo periodo, tristissimo, della nostra storia, al quale un terzo ne segue, che è quello del secondo risorgimento.

Nell'Italia spagnola, la vita sociale era ristretta a poche caste; popolo non v'era; i nobili non valevano ad altro che a soverchiare per ogni sòrta privilegi, studiosi meglio di *parere*, col loro fasto borioso, che di *essere*; preti, frati, monache, in migliaja di chiese e di conventi, avevano il monopolio dell' educazione, possedevano latifondi protetti da immunità, erano giudicati in tribunali proprii. Sproporzionatamente ripartiti i tributi su le terre,

molteplici le impóste; le arti inceppate dalle maestranze; l'operajo, l'agricoltore miserabili, ignoranti, in tugurii malsani. Infinito il numero dei vagabondi e de' questuanti: a' quali non si provvedeva che coi birri, le tanaglie infocate, la corda, la forca. Il Manzoni designa con due sole parole questa età spagnolesca, là dove loda il Cardinal Federigo per aver saputo unire « al genio della semplicità quello d'una squisita pulizìa: due abitudini notabili in quell'età *sudicia* e *sfarzosa* ».

Nel Cinquecento, se non negl'istituti civili, la libertà era rimasta negli animi. Ma ora la monarchìa autocratica e la tirannide chiercuta, inquisitoriale, la reazione cattolica, insomma, che infierisce dopo il concilio di Trento (1545-63), soffocano atti e pensieri. L'arroganza e la baldanza d'un Cellini o d'un Leoni non è più possibile. Non è a dire che l'arte muoja: è un'altra arte, sempre più lontana dal popolo, il quale si contenta delle follìe carnevalesche e delle *commedie dell'arte*, con le *maschere*, nelle cui sembianze vede contraffatte e ingrandite le proprie. È un'arte vuota di contenuto, lasciva, puramente decorativa; o, quando à un contenuto civile, è la glorificazione del Principe o del Paganesimo papale. Novo Michelangelo, G. L. Bernino fu l'artista officiale del papato, che allo spirito austero incolore del settentrione oppose la magnificenza dorata, l'esteriorità pomposa, il fasto ch'è gioja dei sensi: la reazione cattolica aveva paura del pensiero, non della sensualità pagana. E non si può negare al Seicento principesco di aver idolatrato questa fastosa arte. Nel Cinquecento le condizioni degli artisti erano state inferiori, se dobbiamo credere al Vasari (proemio della terza parte della *Vita*): « Ma lo avere a combattere più con la fame che con la fama tiene sotterrati i miseri ingegni, né gli lascia (colpa e vergogna di chi sollevare li potrebbe e non se ne cura) farsi conoscere ». Ma nel Seicento l'arte passa « dal tinello degli staffieri alla tavola dei re » (Gnoli).

Il secolo XVII è il secolo dei Gesuiti. Tartufo lo rappresenta.

I Gesuiti (ironìa de' nomi!), penetrando nelle famiglie, adoperando la persuasione e il diletto, cattivandosi l'affetto delle donne e dei ragazzi, mostrandosi di manica assai larga, massime co' grandi, al tribunale della penitenza, assopendo gli animi in deplorabile letargo morale, seppero avvolgere il mondo in una fitta rete di loschi interessi gesuitici, e creare un'arte. I Gesuiti infemminivano il mondo per signoreggiarlo: associarono la devozione e la galanterìa, furono a un tempo direttori spirituali e amanti; manifestarono un'affettata predilezione pe' fanciulli, per gli uccelletti, per gli agnellini lattanti; istituirono il culto del

cuore di Gesù, che secondava la loro mondanità devota, il loro pietismo sensuale; furono primi a mettere sugli altari il bambino Gesù coricato sur un letto di fiori, chiuso in una bella campana di cristallo; rappresentarono s. Ignazio col divin Pargoletto tra le braccia. Ecco l'arte dei Gesuiti: « Loyola, voglio dire tutta la cospirazione di quegl'influssi, che, pigliando a ritroso il mondo, risospinsero il patriziato verso il feudo e le borghesìe verso il servaggio, si cacciò a trasformare la chiesa in tribuna pe' ricchi e in teatro pe' poveri; la fece sfondolatamente sfarzosa di tarsìe, di ori, di stucchi; la riempì di fiori finti, di busti d'argento, di raggiere sbattute in isbieco dal sole, perché sfolgorassero su gli occhi agli estatici fedeli; la popolò di bimbi paffuti, di Santi atteggiati da attori tragici, di ermellini e di porpore svolazzanti, di Beati persi nel bagliore delle glorie, in fondo a cannocchiali prospettici di colonne, di balaustrate, di vasellami in iscorcio: tutta roba dove il talento non manca (pur troppo!); ma insomma rimpiccinì tanto l'idea cristiana, che non vi capissero più né il popolo né Dio, e non ci restasse posto che per la plebe e pel Pontefice » (Massarani).

Ma, lasciando i Gesuiti, in che consiste propriamente il *barocco?* Il nome, che deriva da quello di una sòrta di sillogismo (*baròco*, preso in senso di stranezza), dovrebb'essere sinonimo di strano, goffo, fronzuto, iperbolico, sopraccarico, lezioso: spesso è sinonimo di ardito, d'ingegnoso; anzi, di geniale. Secondo alcuni, il *barocco* è un'evoluzione della *maniera;* ma, mentre la *maniera* è individuale, il *barocco* è anonimo, impersonale, generale, una vera malattìa dello spirito pubblico. Questo si potrà dire della degenerazione del *barocco;* ma il barocco del Bernino non è quello del Borromino, e il barocco di Luca Giordano non è quello del Tiepolo. Lasciamo gl'individuali, e cerchiamo di determinare i caratteri generali.

Il *barocco* aveva decisa avversione alle linee rette, alle superfici piane, alla semplicità, e cercò ogni mezzo per interrompere la continuità delle linee e delle superfici: e dove fu possibile, caricò ogni spazio, ogni membratura, ogni parte di maschere, cartelle, conchiglie, fiori, frutta, ornamenti svariatissimi e statue nelle più ardite posizioni: il tutto collegato nel più armonioso complesso. Architettura, scultura, pittura si uniscono insieme a produrre un grande effetto che sorprende. Questi artisti trovarono veramente uno *stile*. Le forme e gli ornamenti del barocco si ritrovano in tutti gli oggetti di uso comune, al punto che non si può esser tratti in errore nel giudicarli; mentre negli altri stili, mobili, armi, oggetti d'uso comune, richiedono uno

studio per poter esser ascritti a questa o a quella epoca. « Nessuno stile rappresentò più di questo l'epoca sua, nessun' arte giunse a così spiccata originalità, ed a nessuna fu seconda per armonica grandiosità. Non vi furono che gli artisti di questo periodo barocco che sapessero stupendamente valersi nella decorazione architettonica del dipinto, del rilievo e della doratura, facendole concorrere a una unità di concetto e di vedute, ove ciascun'arte spicca quasi indipendente dall' altra, pur rimanendone soggetta » (Paravicini). Immaginazione copiosa e veloce, facilità di concepimento, ricchezza inesauribile di modi e di forme; ma nessuna serietà di concetto e di sentimento, nessuna fede in qualsiasi contenuto: il *come*, e non il *che*.

E' del poeta il fin la maraviglia:
parto dell'eccellente e non del goffo.
Chi non sa far *stupir*, vada alla striglia.

In questi versi del Marino è tutta l'estetica del barocco. Una bella dama fatta di fili d' oro, di gigli, di rose, d'avorio, di corallo, rivestita di trine, sbuffi, nastri, fiocchi, ricami: ecco la Musa de' secentisti. La sensualità, esalata in tenerezze, languori, galanterìe. Torna a mente un verso del Tasso:

O dolci baci, o cosa altra più cara!

Giove cigno, toro, nube; Leda; Europa; Venere che trattiene Marte tra le gigliche braccia; Diana che si curva a guardare Endimione dormente, nudo sotto la luna; le figlie di Lot; Susanna al bagno; re David e Bersabèa; la moglie di Putifar e il casto Giuseppe: ecco i soggetti cari ai pittori del Seicento. Talvolta si compiacciono di soggetti che vorrebbero esser tragici, e sono orridi: l'atroce medievale torna in onore sotto la reazione cattolica, col fiero genio dell' Inquisizione e col teatrale *pathos* dei Gesuiti: ed è allora una prodigalità stomacosa di sangue, di supplizii, di martirii. Il gesuitismo favorì l'amore del simbolo, la repugnanza al nudo: ma il pudore dei reverendi padri fu assai più sensuale e solleticante che la pura nudità, cara ai sereni antichi. Anche nei quadri religiosi dei Caracci, del Reni, e degli altri cosiddetti *riformatori*, non c'è né la devozione dei trecentisti, né il sentimento religioso umano dei quattrocentisti, né la pienezza di vita dei cinquecentisti; ma lo svenevole, il falso, l'artifizioso.

Parlando dell'arte *barocca*, intendiamo parlare anche dell'arte *roccoccò* (dal francese *rococo*, *rocaille*), che di quella fu un aggraziamento, un attenuamento, e, se vuolsi, una degenerazione. Chi

non pensa a quelle scene di genii, amorini, silfi, a que' languori e svenimenti di sensualismo mistico, a quell'arte di alcove, di salotti, di villini, che ebbe nel *Riccio rapito* del Pope la sua musa precorritrice, e alla quale sacrificò anche il severo Parini, quando, come ne' versi che seguono, non la dileggiò?

> Andò romito
> il Bongusto finora, spaziando
> su le auguste cornici e su gli eccelsi
> timpani de le moli, al Nume sacre
> e agli uomini scettrati: oggi ne scende,
> vago al fin di condurre i gravi fregi
> in fra le man di cavalieri e dame.
> Tosto forse il vedrem trascinar anco
> su molli veli e nuziali doni
> le greche travi; e docile trastullo
> fian de la Moda le colonne e gli archi,
> ove sedeano i secoli canuti.
> *(Meriggio)*

Dopo il Cinquecento l'Italia non si può più gloriare del primato artistico: l'arte e la poesìa emigrarono nelle giovani e vittoriose nazioni di Spagna e di Francia.

I teorici italiani dell'arte barocca sono vacui parolaj. La prima edizione del *Trattato della pittura* di Leonardo apparve in Parigi nel 1651. « Né fa meraviglia (scrive L. Ferri) se in Francia e non in Italia avvenisse la prima pubblicazione. Leonardo aveva in quella terminato i suoi giorni, e il suo nome, celebrato in tutta Europa, era colà e rimase l'oggetto speciale d'un entusiasmo quasi nazionale; e inoltre, mentre la Francia raccoglieva pochi anni prima col trattato di Westfalia i frutti della politica di Richelieu e di Mazzarino, e nell'ordine letterario, artistico e filosofico iniziavano o proseguivano la loro carriera gli uomini insigni che formano la gloria principale del tempo di Luigi XIV, l'Italia scordava le feconde iniziative dei due secoli antecedenti e risentiva gli effetti della decadenza ».

Ma quella *decadenza* ci preparava due altre glorie: la musica e la scienza. Dalla corruzione e dissoluzione letteraria italiana del Seicento nasceva il melodramma: « la parola, non essendo altro più che musica, avea perduto la sua ragione di essere, e cesse il campo alla musica e al canto » (De Sanctis). È questo il tempo di Claudio Monteverde (1568-1643), il primo musicista moderno, di Giacomo Carissimi (1604-1674), di Alessandro Stradella (1645-1681), di Alessandro Scarlatti (1659-1725), padre dell'opera italiana moderna. Questa evoluzione già comincia a manifestarsi col Tasso: la cui musa (scrive E. Nencioni) « chiude un mondo,

il mondo plastico del Risorgimento, e ne apre un altro, il mondo moderno del sentimento lirico personale e della musica. Il Palestrina e il Tasso sono i due ultimi uomini del Rinascimento e i due primi dell'età moderna ».

E dopo aver educato l'Europa all'amore e al culto della bellezza e dell'arte, l'Italia l'avviò alla ricerca scientifica del vero. L'anno che moriva Michelangelo, nasceva Galileo. I grandi ingegni italiani del secolo XVI s'eran dati all'arte, alla quale anche la tirannide lascia libero campo: ma l'oppressione spagnola imbastardiva anche quell'ultima gloria d'Italia: e ad essi non rimaneva che appartarsi dalla società, consacrandosi a studii speculativi o rivolti ai miglioramenti della vita materiale. E pure spesso furono compensati con le persecuzioni, con la tortura, col rogo! Sia gloria a voi, *uomini novi*, Bruno, Campanella, Sarpi, Galileo, Vico, santi padri del secondo risorgimento, a voi che dite al mondo che sotto le zolle del gran camposanto italiano ferve e freme la vita!

Ne la sprigionò il gran vento della rivoluzione, con la quale sparì quella società gonfia e vacua, e, con essa, l'arte *barocca*, che ne era stata la più bella espressione.

II.

1. I caratteri dell'architettura barocca. — 2. Il barocco a Roma, a Napoli, in Sicilia. — 3. Il barocco a Genova, Torino, Milano, Venezia, Bologna, Firenze.

1. — Già Michelangelo aveva opposto alla nojosa regolarità dei classicisti, rispettosi del *sillabo* vitruviano, linee mosse e pittoresche. Il Seicento amò, generalmente parlando, un'architettura agitata e convulsa, nella quale il *parere* sopraffà l'*essere;* l'architettura che fu diffusa in Europa dai Gesuiti, come la gotica era stata diffusa dai Cistercensi. Ma non bisogna confondere il barocco sfrenato e delirante che va dall'ultimo venticinquennio del sec. XVII al primo del XVIII, col barocco della prima metà del Seicento, che non è che il classico sopraccarico d'ornamenti. Matto, sì, ma robusto e sapiente; depravato nella ornamentazione, ma d'un'ingegnosità statica impareggiabile. L'organismo architettonico è sempre quello dell'epoca finale del Rinascimento; il novo sta nella decorazione. « Lo spirito decorativo del barocco è vivace, caldo, colorito. Nemico delle superfici vòte, lancia cartoni, figure volanti, festoni di marmo, di stucco, di pietra, da per tutto: e ama

le costruzioni policrome, le dorature, i colori. Dove la materia manca, la falsità sostituisce la realtà; purché l'effetto pittorico e scenografico pieno e fastoso non sia sacrificato alla semplicità, alla moderazione e alla timidezza » (Melani). A poco a poco s'arrivò a un vero *carnevale architettonico* (Chirtani). L'architettura barocca (seguiamo ancora il Chirtani) incominciò con l'adornarsi di festoni, di mensoloni, di cariatidi, di termini, d'ornamenti massicci d'ogni genere: si diede a spaccare i timpani dei frontespizii, quando alla cornice dell'architrave, quando al vertice, quando sopra e sotto; le divise in tre e quattro porzioni, girando capitelli e trabeazioni ora in dentro, ora in fuori, torcendo, conformando le membra separate in fogge strane d'elmi, di ciuffi, di ricci enormi; voltò le mensole in giù; ammucchiò zoccoli su zoccoli, basamenti su basamenti; addossò pilastri contro pilastri, piantandoli su grégge rocce colossali: poi ebbe vaghezza d'imitare su le facciate delle chiese e dei palazzi le curve delle pance e dei fianchi dei violini e delle chitarre; invertì la funzione delle membrature architettoniche; e, quando cessò di delirare, diventò tutta smancerìe, attucci, girigogoli; si coprì di nèi, di ricciolini, di *toupets*, per far da fondo alle marchese svenevoli in guardinfante e dalla capigliatura architettata. L'architettura del Settecento, in somma, passa dalla grandigia spagnola alla civetterìa francese. Eppure in quell'architettura galante, snervata, cincischiata il *simbolismo* è perfetto, giacché essa rappresenta al vivo la società delle dame e dei cicisbei.

Il barocco genuino bisogna studiarlo a Roma. Il sec. XVII tolse a Firenze e alla Toscana l'egemonìa dell'arte. L'ingegno fiorentino (se ne togli Michelangelo, che toccò l'ultimo termine della sregolatezza..... fiorentina) è composto, misurato, geometrico: Dante, Leonardo, Galileo. Firenze era divenuta oramai una *effeta tellus*. Al centro subentrava il mezzogiorno, patria dei genii fantastici e speculativi (Telesio, Vanini, Bruno, Campanella, Vico), dei poeti erotici e squilibrati (Marino), degli artisti amanti dello smisurato, del fantastico, del maraviglioso (Bernino). Il Bernino fu il più popolare artista del suo tempo, perché nessuno meglio di lui intuì lo spirito pagano del cattolicesimo romano; perché « con le sue statue coronanti le ringhiere dei ponti, e gli attici dei colonnati, con le sue fontane mormoranti un misterioso linguaggio dalle loro bocche versanti linfe cristalline, co' suoi palazzi spiranti dalle loro larghe finestre, dai loro vasti cortili, dalle loro ampie scalinate la modernità, non faceva che rendere Roma bella, comoda, monumentale ». Il Seicento tramutò a Roma quanto di meglio vi avea prodotto il medio evo, non rispettò neppure gli

avanzi della grandezza classica; ma, a contatto di questi, il barocco romano assunse tali caratteri di magnificenza e di grandiosità, che ogni spassionato amatore del bello deve benedire la Roma papale del Seicento. Tranneché nell'età dell'Impero, mai Roma vide prosperare a tal segno l'arte edificatoria: i prìncipi gareggiavano co' papi, e i Borghese, gli Odescalchi, gli Altieri,

Fig. 206. — G. Lor. Bernino, Piazza San Pietro a Roma.

i Rospigliosi, i Corsini e altri abbellirono l'eterna città di que' magnifici palazzi che sono ancora la maraviglia del mondo.

2. – Il più grande architetto del sec. xvii è Giov. Lorenzo Bernino (1589-1680), artista universale, il Michelangelo del Seicento. È sua la più grandiosa opera architettonica di quel secolo: la Piazza di San Pietro a Roma (Fig. 206), da lui ideata ed eseguita sotto il pontificato di Alessandro VII (1665-67) e Clemente IX (1667-70): uno splendido anfiteatro. Il Bernino aveva già, sotto Paolo V, aggiunto il padiglione alla gradinata esterna e terminato il magnifico Portico Vaticano. La storia della Basilica di San Pietro è la storia dell'architettura italiana, del Rinascimento e barocca: Bramante, Michelangelo, Bernino! Nessuna piazza al mondo è più magnifica di questa, che è l'espressione massima della potenza del Papato e dell'universalità della Chiesa cattolica. Dica pure il Milizia che il Bernino sostituì « alla bella semplicità una bella bizzarrìa »: questa è opera di gigante! In Vaticano il Bernino eseguì pure, per incarico di Alessandro VII, la Scala Regia, la sua

più fastosa opera architettonica dopo la Piazza di San Pietro. Tra le altre sue opere romane citeremo pure la Chiesa di Sant'Andrea, fatta edificare da Camillo Pamphily, nipote d'Innocenzo X, nel 1678, opera al Bernino prediletta; il prospetto del Palazzo Barberini; il Palazzo dei Ss. Apostoli, cominciato dal Maderno; il *Palazzo di famiglia* al Quirinale; il Palazzo di Piazza Montecitorio, e la Chiesa di San Silvestro al Quirinale, che tra le sue opere architettoniche è forse la più corretta: né dimenticheremo l'arsenale di Civitavecchia, né la Cattedrale di Castel Gandolfo.

Facile e grandioso ideatore, insuperabile decoratore, ebbe incarichi da Filippo IV, re di Spagna, da Carlo I, re d'Inghilterra, da Luigi XIV, che lo accolse con onori (1665) poco men che regali. Il Cavaliere, come era detto in Francia, scriveva al Pallavicino « non essere allora altra moda a Parigi che il Cavalier Bernino ».

Fu suo emulo FRANCESCO BORROMINI, di Bissone (1559-1667), lontano erede della virtù de' gloriosi maestri comacini, che si uccise, dicono, per la pena di non aver potuto eguagliare, non che superare, il suo rivale. Prediligeva le facciate ondulate, come si vede nel suo primo lavoro a Roma, San Carlo alle Quattro Fontane, detto *S. Carlino*, che il Milizia proclamò il « maggior delirio del Borromini », e dalla cui facciata tolsero esempio molti architetti italiani di chiese dei sec. XVII e XVIII. Appartiene al Borromini il fantastico campanile della Chiesa di Sant'Andrea delle Fratte, opera di GIOVANNI GUERRA. Il capolavoro del Borromini è la facciata della Chiesa di Sant'Agnese, in Piazza Navona, (Fig. 207) con due campanili a fianco: opera ragionevole.

Il Borromini era luganese: numerosissima, come dimostrano le ricerche del Bertolotti negli archivii romani, la colonia artistica lombarda a Roma.

I principali architetti furono: CARLO MADERNO, di Capolago (1556-1629); i LONGHI (MARTINO, vissuto nella seconda metà del Cinquecento, ONORIO, 1561-1619, l'altro MARTINO, m. 1657); i RAINALDI (GIROLAMO, m. 1655, e CARLO, m. 1691); GHERARDO SILVANI (1579-1675); COSIMO FANSAGA (1591-1678); i FONTANA, dei quali abbiamo già nominato DOMENICO; ALESSANDRO ALGARDI (1602-1654); GIOV. ANT. DE' ROSSI (1616-1655); il P. ANDREA POZZO (1642-1709); i GALLI di Bologna, detti BIBBIENA (FERDINANDO, m. 1745; FRANCESCO, m. 1729; GIUSEPPE, m. 1756).

Il più famoso è Andrea Pozzo, trentino, architetto e pittore, (discepolo di P. Paolo Rubens), al quale appartiene la Cappella di Sant'Ignazio, di cui dipinse la vòlta, nella Chiesa del Gesù a Roma, incrostata di pietre, di marmi preziosi, listata di metalli,

adorna di stucchi e di pitture. Questa Chiesa, che è uno de' più insigni monumenti barocchi, bene rappresenta la mondanità de' Gesuiti e l'esteriorità di un culto rimasto vivo solo nel costume, e che deve la sua ragion d'essere più alla gioja de' sensi che alla profondità del sentimento. La sua facciata è dell'Algardi; il coro, d'una magnificenza scenografica insuperabile, fu eseguito dal

Fig. 207. — **Franc. Borromini, Chiesa di Sant'Agnese a Roma.**

p. Grassi su disegni del Domenichino, pittore della scola de' Caracci.

Il barocco dovea trovare a Napoli, il paese della luce e del colore, un terreno adatto al suo fiorimento. Accennammo già al Palazzo Reale di Napoli, edificato da Domenico Fontana, e più tardi restaurato dal Vanvitelli; citiamo anche la Chiesa di San Filippo Gerolomini, edificata da G. B. Cavagni (m. 1605). A Napoli visse il figlio di Domenico, G. Cesare Fontana, che lo sostituì nei lavori del Museo Nazionale. Rammentiamo, tra le innumerevoli opere barocche, anche la Cappella del Tesoro di s. Gennaro nel Duomo, cominciata nel 1608 dal p. Francesco Grimaldi teatino, e la Guglia del Gesù (1750), eseguita sul disegno di Giuseppe Gemino.

La Sicilia, che ne' secoli antecedenti ebbe pochi architetti, di non pochi si die' vanto in questo tempo, alcuni de' quali assai valenti, come FIL. JUVARA, messinese (1685-1757), che arricchì di notevoli edifizii la città nativa e terminò il Palazzo Reale di Messina, e poi lavorò a Torino.

3. — Genova, dove, come sappiamo, aveva lavorato l'Alessi, fondatore di quel genere di architettura che domina ne' grandi palazzi di Via Balbi, che Madama Stäel diceva *siepata da tante reggie*, è una delle città nelle quali più sfolgora il barocco. Si vedano le opere di BATTISTA CASTELLO (m. 1576?), bergamasco, e di ROCCO LURAGO (m. 1590?), che pei caratteri dell'arte loro non possiamo disgiungere dai barocchi. Si veda il Palazzo dell'Università, cominciato nel 1623 da BACCIO BARTOLOMEO BIANCO, che à un cortile stupendo.

Torino, sotto Carlo Emanuele I, salito al trono nel 1630, e sotto Carlo Emanuele II, vide fiorire, come mai prima, la cultura. Vi lavorarono ASCANIO VITOZZI, CARLO e Amedeo di Castellamonte, ANDREA COSTAGUTA, il LANFRANCHI, il Juvara, FR. MARTINEZ, il Guarini, ANT. MAURIZIO VALPERGA e altri.

AMEDEO DI CASTELLAMONTE (m. 1683), figlio di CARLO, diede il disegno del Palazzo Reale; forse lavorò nel Castello del Valentino, che è uno dei più belli edifizii del Piemonte. Fece anche la Venarìa Reale, che fu soggetto di un suo curioso dialogo col Bernino. La Venarìa fu poi riedificata dal Juvara, che fece a Torino moltissime opere, tra le quali citiamo la Chiesa di Superga, compiuta nel 1731.

Una delle più mirabili cupole d'Italia è quella del Santuario di Mondovì, opera dell'architetto FRANCESCO GALLO (1672-1750), la quale per dimensioni vien sùbito dopo la cupola di San Pietro e la cupola di Santa Marìa del Fiore.

Il più geniale dei nominati è il p. GUARINO GUARINI (1624-1683), modenese, mente universale, attività portentosa. Lavorò a Messina, dove soprattutto costruì la Chiesa dell'Annunziata con la relativa Chiesa dei Te tini; a Torino, dove costruì la Chiesa della santa Sìndone (1675), quella di San Lorenzo (1680), la Chiesa della Concezione (1697), il Palazzo Collegno (1698), il Palazzo Carignano (Fig. 208) (1670), e altri edifizii.

Sul Guarino ci piace riferire un giudizio di Amico Ricci, il quale pure apparteneva alla scola dei Cicognara e dei Giordani, che togliamo da una sua lettera inedita del 1847: « Le opere di Guarini a Torino sono talmente originali, che erroneamente si confondono con tutte le barocche dell'epoca. La cupola di San Lorenzo è un eclettismo di gotico e di classico a cui niun altro po-

teva giungere che l'ingegnosissimo e sapientissimo Guarini. Le fabbriche che costui ha operato in Torino, debbono essere considerate come un incidente storico, e sono capaci a dimostrare come la scienza statica, applicata all'architettura, è tale da rendere possibile ciò che non è a chi non la possiede. Il carattere barocco, esteso in Italia, in Francia e altrove, consisteva nello abuso della curva e dei soverchi ornamenti, quando Guarini v'aggiunse il meraviglioso, mostrando come su deboli appoggi possa,

Fig. 208. — Guarino Guarini, Palazzo Carignano (Torino).

per la statica, sostenersi una gran mole. Ne sia un esempio la cupola della Cappella della Sìndone, dove prontamente riparò al timore sparsosi che cadesse; ed il mezzo d'equilibrio da lui praticato prova, dopo quasi due secoli d'esistenza, l'esito felice della sua pratica. Non seguirono gli altri architetti piemontesi il Guarini, e non lo potevano, come genio unico ed originale, per cui gli edifizii del Castellamonte, del Vitozzi e di tant'altri seguono più o meno il gusto corrotto che regnava in Italia, e le fabbriche da loro lasciate non onorano né la città, né il loro nome ».

D'un altro architetto piemontese, Benedetto Alfieri, non sappiamo che quanto ne scrive il nepote nel capitolo iii dell'e-

poca II della sua *Vita*. Essendo vissuto a Roma, « era pieno del bello antico; ma pure poi alle volte nel suo architettare prevaricò dal buon gusto per adattarsi ai moderni. E di ciò fa fede quella sua bizzarra Chiesa di Carignano, fatta a foggia di ventaglio. Ma tali piccole macchie ha egli ben ampiamente cancellate col Teatro sopracitato (il Teatro Regio, a Torino), la vòlta dottissima e audacissima della Cavallerizza del Re, il Salone di Stupinigi e la soda e dignitosa facciata del Tempio di San Pietro in Ginevra ».

Fig. 209. — BALD. LONGHENA
Chiesa della Salute (Venezia).

Milano ebbe un vigoroso architetto in FR. MARÌA RICHINI, autore del Palazzo di Brera, terminato poi tra 'l 1778 e 'l 1784; e un altro ne ebbe fantastico e vivace in ANTON MARÌA RUGGERI (della prima metà del sec. XVIII), autore del Palazzo Cusani, quasi di faccia a Brera.

Il più grande architetto che lavorò nel sec. XVII a Venezia, dove al barocco aveva aperta la via Alessandro Vittoria, fu BALDASSARRE LONGHENA, di Maroggia, sul lago di Lugano (1631-1682), che eresse la portentosa Chiesa di Santa Marìa della Salute (Fig. 209), cominciata nel 1631, e il monumento Pesaro ai Frari (1669) e altre opere. Fu suo competitore GIUSEPPE SARDI, autore, fra l'altro, di santa Marìa degli Scalzi.

A Bologna son notevoli le opere di GIUS. ANTONIO TORRI (1655-1713), di LUIGI CASOLI (1659-1739), di CARLO FRANCESCO DOTTI (vivente nel 1770), autore del grandioso Santuario della Vergine di San Luca; e le opere dei Galli o Bibbiena, già nominati; specialmente il Teatro Comunale, architettato da Francesco, autore di altri teatri.

Le opere fiorentine del sec. XVII sono ancora a bastanza corrette, sul gusto di quelle dell'Ammannati. Esempio di barocco è, per altro, la vasta facciata della Chiesa di San Firenze, eretta da FERDINANDO RUGGERI nel 1715.

III.

L'architettura in Francia, Belgio, Austria, Spagna, Inghilterra.

Dice il Selvatico: « L'Italia dava legge a tutte le nazioni, e nessuna si rifiutava di subirla: *La Renaissance*, di cui vanno superbi i Francesi, è una variante della decadenza italiana del XVI secolo ». Si può dire che i leggiadri stili architettonici e decorativi Luigi XIII, XIV, XV, XVI siano sbocciati sul terreno dell'arte italiana francesizzata.

Primi a diffondere l'arte italiana in Francia furono gli artisti che crearono Fontainebleau nel Cinquecento. Il Louvre e le Tuileries furono un altro focolare di diffusione dello stile italiano, benché siano per intero opera di artisti francesi.

Il Bernino, chiamato in Francia per compiere il Louvre, aveva dato un disegno macchinoso, che snaturava l'opera del LESCOT. Già se n'era incominciata la costruzione, quando il cattivo stato di salute costrinse il Bernino a tornare in Italia, e allora CLAUDIO PERRAULT (1613-1688), teorico e traduttore di Vitruvio, ottenne la direzione dei lavori, e fece il suo celebre colonnato, grandioso portico di alte colonne binate, sotto una poderosa cornice. I decreti del Governo provvisorio (1848) e del Presidente della Repubblica (1852) assicuravano finalmente il collegamento del Louvre alle Tuileries. Così ebbe termine, nel 1858, l'opera di quattro secoli.

Nel Belgio esistono parecchi edifizii che rammentano il barocco italiano; tra gli altri, la più grande chiesa che i Gesuiti possiedano in Europa: quella di Anversa.

I Gesuiti furono appunto gli araldi in Europa, e specialmente in Austria, del novo stile architettonico, folleggiante ed esuberante quanto si vuole, ma vivo: Andrea Pozzo, recatosi a Vienna, pare, nel 1682, godé il favore di Leopoldo I e di Giuseppe I; e a Vienna il suo verbo era quello d'un oracolo. Moltissimi monumenti barocchi, chiese e palazzi a Vienna, a Praga, a Insbruck, a Brixen, a Gratz furono costruiti da gesuiti, i più, o da architetti italiani, condotti da loro in Austria; e gli architetti austriaci non furono che i loro discepoli e fedeli ammiratori e imitatori. Tali GIOVANNI BERNARDO FISCHER (1650-1740); GIOVANNI LUCA D'HILDEBRANDT (1666-1745) e GIUS. EMANUELE FISCHER, figlio di Giovanni Bernardo.

Il barocco italiano penetrò in Spagna, che amò sempre la suntuosità e l'esuberanza ornamentale, e nel Portogallo, dove, verso il 1725, il Juvara lavorò a Lisbona per Giovanni V.

Perfino la gelida Albione, dove vedemmo diffondersi il Palladismo, sentì, con Cristoforo Wren (1632-1723), tutto il fascino del portentoso genio del Bernino.

IV.

1. Caratteri della scultura barocca. — 2. G. L. Bernino. — 3. Discepoli e seguaci di G. L. Bernino. La scultura barocca a Napoli, in Sicilia, nell'Italia Settentrionale.

1. — Già la venerazione che s'ebbe nel Cinquecento per le statue della scola alessandrina, poteva far presagire che la statuaria avrebbe precipitato nella maniera e nel barocco. Vennero poi i Michelangioleschi, imitatori della sola cosa inimitabile di Michelangiolo, del suo stile tormentato, nel quale si esternava l'intimo della tormentata anima sua. La scultura oramai diventava quasi esclusivamente decoratrice di grandi edifizii, compiacendosi di accartocciamenti e svolazzi di pieghe, aggrovigliamenti di membra convulse, mucchi di salsicciotti, che volevano essere muscoli contratti dall'azione.

« Tutti i termini, che segnano il legittimo confine della statuaria, furono rovesciati: la materia di rigida si volle duttile, di monocroma, colorita, e quegli avvedimenti della composizione pittoresca, che s'erano pur troppo intrusi nel bassorilievo fin dai tèmpi buoni del Cinquecento, entrarono a dominare la scultura tutta quanta; suggerirono le statue peggio che sbilanciate, sbilenche, le composizioni farraginose, le incastonature di più marmi e di più metalli, e s'arrivò sino agli scheletri, agli astrolabii, alle reti forate a maglia a maglia, e a tutti gli altri fanciulleschi gingilli di un'industria che, avendo principiato col rinfrinzolir l'arte, finiva bellamente col soppiantarla » (Massarani). In somma, pittorica e decorativa, e sfrenatamente desiderosa di rappresentare il moto, la scultura barocca non è più scultura. Il Cicognara spiega appunto lo scadimento della scultura nel sec. XVII col fatto che si stabilì il principio di trattar nei marmi soggetti proprii del pennello in quella guisa che solo al pittore conviene, scavalcando i termini delle arti. Checché ne sia, la scultura barocca à un genio immenso, che la rende rispettabile: G. L. Bernino, il quale, pur essendo soprattutto scultore, e coltivando la scultura, die' la palma

alla pittura, come più espressiva, e volle emularla nelle sue sculture, dando vita e colore al marmo, e piegandolo a tutte le sfumature del sentimento; incarnando mirabilmente l'ideale del suo secolo: *la statuaria pittorica.*

2. — G. L. Bernino, napoletano (1598-1680), genio smisurato e universale, fu l'arbitro dell'arte e l'idolo del suo tempo. Ebbe onori straordinarii da sovrani e da pontefici: fu il primo tra gli artisti a udire il suo nome accompagnato dal titolo di *cavaliere*, per avergli Gregorio XV conferita la croce dell'ordine di Cristo: onore ch'egli ebbe comune con un altro fecondo ingegno, allora non meno di lui celebrato, G. B. Marino, che fu il Bernino della poesìa. *Re Sole*, che lo volle a ogni costo in sua corte, lo chiamò *singularis in singulis, in omnibus unicus;* tre pontefici e una regina si recarono più volte a visitarlo in casa. Quando morì, lasciando un patrimonio di 400.000 scudi, Cristina di Svezia esclamò con disprezzo: « Mi vergognerei, se, avendo servito me, avesse lasciato così poco! ». Fu successivamente l'amore e la gloria di otto pontefici: Paolo V; Gregorio XV; Urbano VIII, il Leone X della decadenza, di cui egli fu il Raffaello, e pel quale divenne artefice universale, secondandolo nel suo desiderio di fasto spagnolesco; Innocenzo X, che lo tenne quattro anni esiliato dalla Corte, proteggendo invece il Borromini (de' quali fatti è traccia nel gruppo del Bernino, *Il Tempo che scopre la Verità*), ma poi, disarmato dal bozzetto della Fontana di Piazza Navona, e avendo il Bernino dato a divedere che la sua virtù non soggiaceva alle variazioni della fortuna, se lo riconciliò; Alessandro VII, che lo nominò architetto dei Sacri Palazzi; Clemente IX; Clemente X; Innocenzo XI. E fu l'artista più popolare del suo tempo. All'apparire del neoclassicismo, la sua fama languì. Anche lo stesso Winkelmann, parlando del Bernino, si entusiasma: « Il Bernino fu una di quelle teste fortunate, che mostrano a un tempo i fiori della primavera e i frutti dell'autunno »; ma, non volendo rinunciare a' suoi preconcetti classici, cade in non poche contraddizioni. La critica moderna à messo le cose a posto. Già il Selvatico: « Emerse tra tanto lezzo, ingegno sconfinatamente vasto, il Bernino, ma emerse come le eruzioni del vulcano, come l'ira dei torrenti, come l'infuriare d'una procella; ogni più casta legge dell'arte sacrificando, per surrogare alla verità l'ardimento, alla ragione gl'impeti della fantasìa, alle semplici grazie del naturale le moine dell'affettazione. Ma, in mezzo a tante colpe, quante bellezze! quanta morbidezza in alcuni pezzi di carne! quanta vita in alcune mosse! quanta espressione in alcune teste! Che non avrebbe fatto il Bernino, se fosse vissuto ai giorni di Raffaello? »

Si dice che l'arte del Seicento non è arte sincera; ma, se essere sincero significa essere espressione e segno del proprio tempo, chi più sincero del Bernino?

Discepolo di suo padre, PIETRO BERNINO, fiorentino (1562-1629), mediocre scultore e pittore; Gian Lorenzo eseguì di otto anni (se dobbiam credere al Baldinucci, che ne scrisse la vita, per volere di Cristina di Svezia, poco dopo la morte dell'artista) una sorprendente testa di fanciullo. Fu dunque straordinariamente precoce, e straordinariamente fecondo: fece trentasette busti-ritratti, quarantaquattro statue e gruppi di marmo, quindici busti e statue di bronzo, cinquanta tra edifizii monumentali e opere miste di architettura e scultura, centocinquanta quadri, un numero infinito di disegni stupendi; coltivò la caricatura, contribuì a tutte le solennità della Roma papale; fu autore comico, scenografo, macchinista teatrale, attore. L'Evelyn, nelle sue *Memorie*, citate dall'Ademollo nella opera sui teatri romani nel sec. XVII, registrando le opere rappresentate a Roma nel carnevale del 1645, scrive che in quell'anno, poco p ima del suo arrivo in Roma, il Bernino aveva fatto rappresentare un'opera per la quale egli stesso aveva costruito il teatro, dipinte le scene, scolpite le statue ornamentali, inventate le macchine, scritte le parole, composta la musica. La sintesi delle arti nell'*opera*! Bernino precursore di Wagner?

Conosciamo il Bernino architetto; diremo del pittore; studiamo lo scultore. Nel Museo Borghese a Roma si vedono tre sue opere giovanili: l'*Enea*, dov'è palese l'azione esercitata su Lorenzo dal padre, il *David* e il famoso gruppo d'*Apollo che insegue Dafne*, la quale si trasforma in alloro; opera d'una correttezza quasi classica, e capolavoro di esecuzione. Sembrerà strano; ma è certo che il Bernino fu studiosissimo amante della scultura greca, soprattutto del Laocoonte, del Torso del Belvedere e del *Pasquino*, come nella pittura preferì a tutti gli altri pittori Raffaello. L'*Apollo e Dafne* fu ultimato, come risulta da un documento scoperto dal povero S. Fraschetti, l'ultimo e il più sicuro storico del Bernino, nel 1625, quando lo scultore aveva ventisette anni, e non già a diciotto anni, come asserì il Baldinucci, desideroso di esaltare la precocità dell'ingegno del nostro scultore.

Il capolavoro del Bernino è forse la *S. Teresa* (Fig. 210) della Chiesa di Santa Marìa della Vittoria a Roma. « La santa, scrive il Taine, è adorabile: coricata, còlta da languore amoroso, con le mani e i piedi nudi penzoloni, gli occhi semiaperti, è caduta nelle delizie dell'estasi... ». E più avanti: « A questo punto arriva l'angelo, un giovine paggio del cielo, sui quattordici anni, in tunica leggera, grazioso, amabile, che con la sua freccia d'oro indica il

Fig. 210. — G. L. Bernino, Santa Teresa (S. Marìa della Vittoria, Roma).

sussulto ineffabile e terribile dal quale saranno scossi i nervi e le viscere di quella creatura innamorata. Nessuno à mai scritto in pietra un romanzo così tenero e seducente ». Con la S. Teresa va nominata la *S. Bibiana*, dell'omonima chiesa romana, scolpita « con molta grazia e semplicità », a giudizio dello stesso Cicognara, il quale la unisce alla S. Susanna del Fiammingo e alla S. Cecilia del Maderno, riputando queste tra le più belle statue del Seicento; e la *B. Ludovica Albertoni*, in San Francesco a

Fig. 211. — G. Lor. Bernino, Fontana di Piazza Navona (Roma).

Ripa, stesa, nell'abbandono dell'estasi, sopra un ricco giaciglio. Come si vede, se nel Bernino non c'è profondità di pensiero (la serie degli artisti pensatori s'era chiusa con Michelangelo), c'è mirabile espressione di sentimenti.

Il Bernino fu il creatore della fontana monumentale: rammentiamo la *Barcaccia*, in Piazza di Spagna, la fontana del Tritone (1640), la Fontana di Piazza Navona (Fig. 211), e la Fontana di Trevi, eseguita da Niccolò Salvi, romano (1699-1751), ma disegnata dal Bernino per ordine di Urbano VIII, come attestano le indagini del Fraschetti. « Tutta l'arte del Bernino, scrive il Paravicini, può riassumersi nella Fontana di Trevi, la più grande e magnifica di Roma, e forse d'Europa. In mezzo a nicchi e a conche, Nettuno si slancia trionfante co' suoi cavalli, dai basamenti di un palazzo, contro il quale è addossata questa macchina colossale. Alcuni bassorilievi pregevolissimi rappresentano la scoperta del-

l'*Acqua Vergine*, fatta da una fanciulla nei dintorni di Tuscolo. Da que' sovrapposti bacini, dalle cavità di quelli enormi dirupi, a cui si avviticchiano piante rampicanti, scolpite nella pietra, zampillano in tutte le direzioni masse d'acqua di cui non si ha idea: è una cateratta, un fiume. Il tutto è così maestoso e teatrale, che nulla si può immaginare di più sorprendente ». La Fontana di Piazza Navona è adorna di uno dei più belli obelischi che si vedano a Roma. Un altro obelisco, per essere troppo piccolo, fu dal Bernino posto sur un elefante in Piazza della Minerva: idea tolta forse dalla *Hypnerotomachia* di Fr. Colonna, che vede elefanti carichi di obelischi.

E veniamo alle opere di San Pietro: la tomba di Urbano VIII (Fig. 212) (m. 1644), con quelle magnifiche donne che versano sul corpo del papa il latte della giustizia e della carità; quella di Alessandro VII (m. 1655); la statua equestre di Costantino; il baldacchino bronzeo con colonne a spirale sopra l'altar maggiore, opera eseguita (col bronzo ricavato dalle travi del Pantheon!) sotto Urbano VIII (1623-44), opera insieme architettonica e scultorica, della quale anche i più fieri nemici del barocco non possono non riconoscere la magnificenza e l'armonìa decorativa. Così, col portico e con la Cattedra di San Pietro, il Bernino fece « il principio e il fine della magnificenza di quella gran basilica », come scrive Domenico Bernino, lo storico delle eresìe, nella Vita del padre.

Il Bernino, naturalista nato, benché la foga lo traesse spesso fuori del vero, fu il più grande ritrattista de' suoi tèmpi: la Gallerìa di Venezia possiede due busti del card. Scipione Caffarelli Borghese, che sono una maraviglia. Il Baldinucci e Domenico ci fanno conoscere il modo da lui tenuto nel fare i ritratti; era simile in tutto a quello di cui parla il celebre pittore preraffaellista G. Federico Watts: « Quando lavoro d'immaginazione, io mi considero del tutto libero, almeno nei particolari. Ma non è così dei ritratti; ne' quali lascio bensì vasto campo aperto alle facoltà della mia mente, per assegnare il massimo rilievo ai caratteri intellettuali del mio soggetto, ma rispetto scrupolosamente ogni sua minuzia fisica. Per ajutarmi, converso con lui; noto il movimento de' suoi pensieri, le sue inclinazioni; mi studio anche, col mezzo d'informazioni, di conoscere la vera indole sua: e, in cotal modo agguerrito, siedo davanti alla tela, quasi certo di poter rendere, col mio ritratto, non solo la sua testa, ma anche il suo carattere ».

3. — Tra i discepoli del Bernino rammenteremo LUIGI BERNINO, suo fratello, buono scultore, ma miglior matematico e ar-

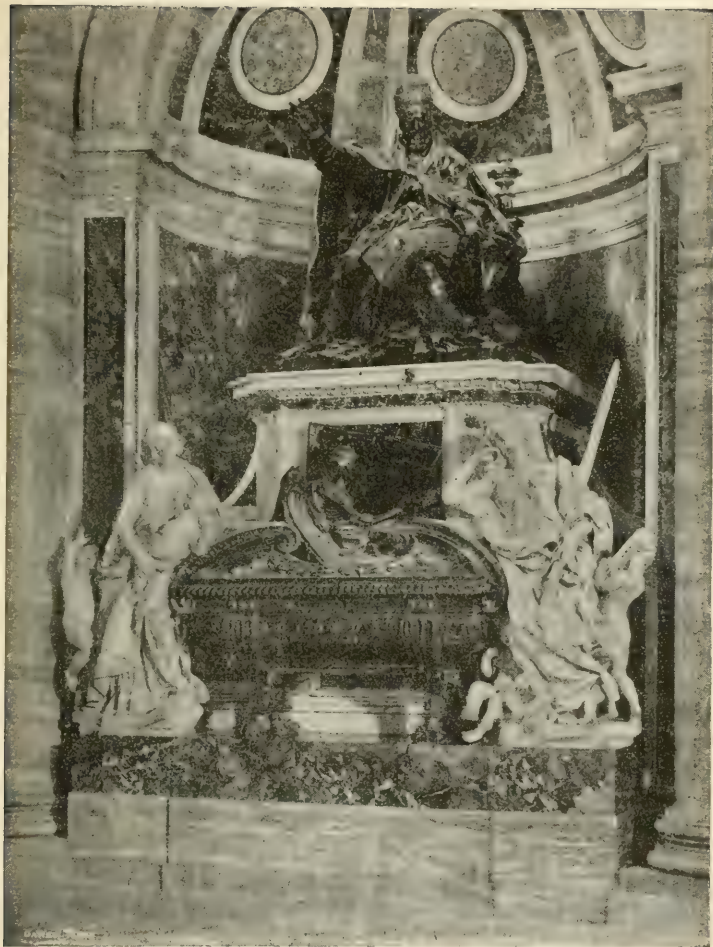



Fig. 212. — G. Lor. Bernino, Monumento a Urbano VIII (San Pietro, Roma).

chitetto; Paolo, suo secondo figlio (m. 1647), architetto e scultore mediocre, che lo accompagnò in Francia; Mattìa de' Rossi, romano, il prediletto discepolo del maestro, col quale molto lavorò; Francesco Mocchi (1580-1648); Francesco Duquesnoy, detto il Fiammingo, famoso pe' suoi putti e per la *S. Susanna*, nella Chiesa di Santa Marìa di Loreto a Roma; il carrarese Giuliano Finelli (1602-57), che lavorò molto a Napoli; l'ascolano Lazzaro Morelli (1608-90); F. Antonio Fancelli (1619-71); Stefano Speranza; Andrea Bolgi (1605-56); G. Antonio Mari (1656-80); Niccolò Salè, francese.

Altri, senza essere stati suoi scolari, risentirono gli effetti della sua maniera, come Francesco Baratta (m. 1666), autore del magnifico monumento Valier a San Giovanni e Paolo a Venezia; Ercole Antonio Raggi, detto il Lombardo; Alessandro Algardi (1602-54), pittore e scultore bolognese, che lavorò soprattutto in patria, il migliore scultore, forse, del Seicento, dopo il Bernino; e del quale è da vedere il bassorilievo sul *Miracolo dei capelli di sant'Agnese* nel sotterraneo della Chiesa di Sant'Agnese a Piazza Navona; Stefano Maderno, autore della *Santa Cecilia* (Fig. 213), nell'omonima chiesa romana; statua nella quale copiò quasi il corpo della Santa nell'attitudine nella quale fu trovata, quando Clemente VIII ne fece aprire il sarcofago. Questa è una delle più commoventi opere del Seicento. Quanto fu grande quell'arte, quando non si allontanò dalla natura! Dica pure il Winckelmann che a questi secentisti manca la grazia: egli confonde la *grazia* col *bello ideale* de' Greci! A noi la *S. Bibiana*, la *B. Albertoni* del Bernino, la *S. Susanna* del Fiammingo, la *S. Agnese* dell'Algardi, la *S. Cecilia* del Maderno pajono tra le più possenti rivelazioni del fascino femminile.

A Napoli anche nella scultura trionfò il barocco: vi lavorarono, oltre il citato Finelli, il ligure Francesco Queirolo (1704-1762), il veneto Antonio Corradini (vivente ancora nel 1752), i napoletani Francesco Pagano (1740) e Matteo Bottiglieri (1730).

La Sicilia ebbe un grande scultore nel palermitano Giacomo Serpotta (1656-1732), insuperabile decoratore di stucchi. Si veda l'Oratorio della Compagnia di S. Francesco a San Lorenzo e l'Oratorio della Compagnia di Santa Cita. Bellissimi i suoi putti. Il Serpotta, co' suoi stucchi ornamentali, di genere *rococo*, rispondenti a capello al secolo del codino, come le grottesche al secolo di Raffaello, è più pittore che scultore, e giustamente fu paragonato al Tiepolo.

Venendo all'Italia Settentrionale, accennammo già alla mirabile scenografìa scultorico-pittorica del Santuario di Varallo. Al-

cune statue appartengono ai milanesi DIONIGI BUSSOLA (1660-75) e G. BATTISTA DE MAGISTRIS, detto VOLPINO (1660-70).

« Già la scultura barocca fu adoperata moltissimo in gruppi e statue decorative per altari, monumenti sepolcrali di pietra, di marmo, di terracotta, di stucco, di legno, in una serie di soffitti e pareti a Roma, a Napoli, a Venezia, a Palermo, e si fuse mirabilmente con le linee architettoniche, e fu la scultura e l'arte dei Gesuiti, i quali la adottarono in un'infinità di chiese dell'Italia

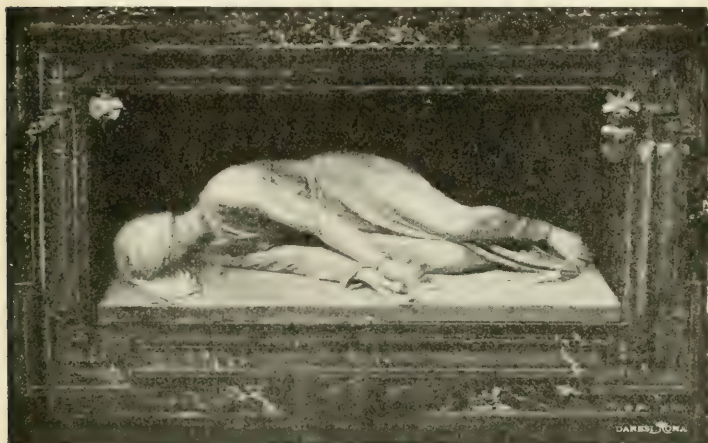



Fig. 213. — STEF. MADERNO, Santa Cecilia (Roma).

e dell'estero, dell'Austria specialmente. Dai monumenti sacri si estese naturalmente ai profani » (Melani).

Chiuderemo la serie degli scultori barocchi con ANDREA BRUSTOLON, scultore e intagliatore bellunese (1662-1732). Apprese l'arte dal padre suo GIACOMO; ebbe ferace, se non corretta, fantasìa decorativa e straordinaria abilità. Operò in varii luoghi del Bellunese e a Venezia, decorando palazzi, ville, chiese con mobili, cornici e figure, felice specialmente nell'intagliare i putti. I suoi capolavori sono le pale a bassorilievo di *S. Francesco Saverio* e della *Crocifissione* nella Chiesa di San Pietro a Belluno.

V.

1. *Caratteri della pittura nel secolo XVII.* — 2. *La scola dei Caracci e i* riformatori.

1. — Michelangelo aveva spinto gli artisti su la via del barocco. La seconda metà del Cinquecento vide lavorare i *praticoni*, addottrinati nello studio de' grandi maestri, dei quali scimiottavano i caratteri personali, riducendo l'arte a pratica convenzionale. Il Seicento ebbe soprattutto pittori decoratori, dalla tecnica licenziosa, amanti di effetti violenti, di giochi di luce, degli scorci, ma senza pensiero, né ispirazione. I pittori erano innumerevoli, tantoché il Rosa cantàva:

> ..... dissero alcuni oltramontani
> che di tre cose è l'abbondanza in Roma:
> di quadri, di speranze e baciamani.

Poi le scuole estere esercitarono notevole azione su le nostre, e la imitazione si venne sempre più complicando: ma dal principio alla fine della decadenza non cessarono d'illustrare le scuole italiane artisti di genio: il Reni, raffaellesco, il pensoso Domenichino, michelangiolesco, il Rosa, amico della natura selvaggia. Di più, già verso la fine del Cinquecento, alcuni nobili pittori aveano reagito contro l'infierire del michelangiolismo: p. es., Federigo Baroccio, urbinate, studioso di Raffaello e del Correggio a un tempo, e il fiorentino Ludovico Cardi, detto il Cigoli, innamorato del Baroccio. Ma l'avere opposto ai delirii de' Michelangioleschi un sano eclettismo è merito insigne della scola bolognese *(Bononia docet!)*.

2. — Ludovico Caracci, bolognese (1555-1619), come Dionisio Calvart, di Anversa (1545-1619), si educò alla scola di Prospero Fontana (1512-1591); viaggiò, e studiò le varie scuole pittoriche italiane: i suoi idoli erano la purezza di disegno di Andrea del Sarto, la grazia leziosa del Parmigianino, il colorito del Correggio, la terribilità di Giulio Romano, la dottrina del Primaticcio; e si fece una maniera sua: « l'imitare un solo (egli diceva) è un farsi di lui seguace e 'l secondo, e il tòr da tutti e scegliere dagli altri è un farsi di essi giudice e caporione ». Co' due suoi cugini, i fratelli Agostino (1557-1602) e Annibale Caracci (1560-1609), fondò l'Accademia degl'Incamminati, e vide fiorire la sua scola di discepoli valenti; le sue idee furone esaltate da C. C. Malvasìa, nella *Felsina pittrice*.

Il vangelo degl'Incamminati è un sonetto di Agostino, che fu anche letterato, riferito dal Malvasìa:

> Chi farsi un bon pittor cerca e desìa,
> il disegno di Roma abbia alla mano,
> la mossa coll'ombrar veneziano,
> e il degno colorir di Lombardìa;
> di Michelangiol la terribil via,
> il vero natural di Tiziano,
> del Correggio lo stil puro e sovrano,
> di Rafael la giusta simetrìa;
> del Tibaldi il decoro e il fondamento,
> del dotto Primaticcio l'inventare,
> e un po' di grazia del Parmigianino.....

Se la scola dei Caracci ebbe fortuna, non fu già per l'applicazione pedantesca di questo eclettismo soffocante la libera inspirazione artistica, ma perché appartennero ad essa pittori veramente geniali. Ludovico stesso fece delle opere insigni, come gli affreschi del Chiostro di San Michele a Bologna, la *Madonna delle Convertite* e quella degli Scalzi a Bologna, e la *Vergine in Gloria* (Fig. 214) della Pinacoteca bolognese; e Agostino l'*Annunziazione* della Pinacoteca di Bologna, e gli affreschi del Palazzo del Giardino a Roma: Annibale la *Madonna del Silenzio* del Louvre e gli affreschi del Palazzo Farnese a Roma, terzo modello dopo le Stanze di Raffaello e la Cappella di Michelangiolo. Agostino fu il più eclettico e il meno personale; ma la sua *Comunione di s. Girolamo*, della Pinacoteca di Bologna, inspirò quella del Domenichino. Ludovico fu soprattutto buon disegnatore; Annibale, il più geniale, appajò nel suo culto il Correggio e Tiziano.

Fig. 214. — Lodovico Caracci
La Vergine in gloria
(R. Pinacoteca di Bologna).

La scola caraccesca ebbe due sedi principali, Bologna e Roma, dove dipinsero i migliori caracceschi, che furono il Reni, L. Spada, F. Albani, D. Zampieri e Giov. Lanfranco.

« Giustamente tale scuola de' Caracci venne assimigliata al cavallo di Troja, da cui uscirono strenui e invitti combattenti,

che per un pezzo pugnarono per la gloria della pittura italiana » (Ranalli).

Guido Reni, bolognese (1575-1622), popolarissimo pe' suoi *Ecce homo*, è per questo rispetto il poeta del dolore. Ma seppe anche dipingere l'*Aurora* del Palazzo Rospigliosi a Roma, una delle più belle pitture profane, forse ispirata da quei versi dell'Ariosto:

E l'Aurora di fior vermigli e gialli
venìa spargendo d'ogni intorno il cielo.

Fig. 215. — Guido Reni, La Madonna della Pietà (R. Pinac. di Bologna).

La sua *Madonna della Pietà* (Fig. 215) e il suo *Massacro degl'Innocenti* della Pinacoteca di Bologna sono due capolavori. Rammenteremo anche il *S. Sebastiano* e la *Fortuna*, della Gallerìa Capitolina, l'*Elena*, del Palazzo Spada, l'*Erodiade*, del Palazzo Corsini, il *Martirio di s. Pietro*, della Gallerìa Vaticana. Inebriato dagl'inviti e dalle onoranze de' potenti, lavorò troppo, e talvolta abborracciò; ma è un pittore di prim'ordine. La grazia leziosa di alcuni suoi contemporanei talvolta avviva con l'affetto; esagera nelle movenze e nelle drapperìe; ma nelle teste è mirabile.

Guido fu il pittore più famoso dell'età sua: « l'entusiasmo per le sue pitture, specialmente per la nuova soavità delle sue

Madonne e de' suoi Angeli, era di quelli che hanno bisogno nella popolar fantasìa di trovar la cagione nell'intervento di fatti soprannaturali ». Epperò è uno de' più bersagliati dalla etitica modegna. La quale quanto sia giusta con lui e con gli altri secentisti, à mostrato G. Cantalamessa in uno splendido discorso, donde sono tolte le parole citate. Chi à veduto il *Michele* nella Concezione de' Cappuccini a Roma? « Dopo Raffaello (scrive il nostro amico) non s'era avuta una più alta idealità di bellezza, una più perfetta depurazione della forma umana da tutti i caratteri della caducità, una percezione più nitida di ciò che, pur sussidiato dai sensi, trasvola oltre i sensi, una rispondenza più immediata tra la visione e la facoltà della mano ».

Derivano da lui G. Andrea Sirani (1610-1670), maestro di Elisabetta, sua figlia (1638-1665); Simone Cantarini (1612-1648), detto Simone da Pesaro; e Carlo Maratta, da Camerano (1625-1713), pieno di coscienza, ma poco inspirato. Eppure egli sostenne la pittura, come dice il Mengs, a Roma, dove fondò una scola numerosa. Un suo autoritratto si vede nella Pinacoteca comunale di Macerata.

Leonello Spada, bolognese (1576-1622), fu uno dei più singolari caracceschi. Ferace d'immaginazione e vivace di colorito, studiò poco; abbandonò la scola dei Caracci, e se ne andò con Michelangiolo da Caravaggio. In San Domenico di Bologna effigiò con potenza *Il Santo che brucia i libri eretici*, in concorrenza del Tiarini, potente disegnatore, ma inferiore colorista, che vi dipinse *Il Santo che resuscita la vedova.*

Alessandro Tiarini, bolognese (1577-1668), non frequentò la scola dei Caracci, ma non fu insensibile alla loro arte. Il Cantalamessa lo chiama « sinceramente e purissimamente appassionato artista ». Fu autore di una *Pietà*, intensa di sentimento e delicata di elegiaco profumo; alla quale è paragonabile solo la *Pietà* di Guido Reni e l'*Elemosina di Santa Cecilia* del Domenichino, e che è inferiore solo a quella di Gian Bellino a Brera.

Fu discepolo dello Spada Girolamo Curti, detto Dentone, bolognese (1576-1632), rinnovatore della pittura prospettica di riquadrature; il quale eseguì riguardevoli opere decorative a Bologna, Ravenna, Modena, Parma e Roma.

Francesco Albani, bolognese (1578-1660), fu detto *il pittore della grazia;* ma in verità la sua grazia è alquanto affettata e sdolcinata; è piuttosto *il pittore del vezzo*. Famosissima la sua *Danza degli Amori* nella Pinacoteca di Brera a Milano. Nella Gallerìa Borghese di Roma son da vedere soprattutto i quattro tondi delle Stagioni. Anacreonte e Ovidio sono i suoi inspiratori.

Fig. 216. — Domenico Zampieri (Domenichino), La Comunione di san Girolamo (Pinacoteca Vaticana)

La Gallerìa Borghese, ricchissima di quadri caracceschi, possiede anche la celebre *Caccia di Diana*, il capolavoro di DOMENICO ZAMPIERI, bolognese, detto IL DOMENICHINO, figlio di un calzolajo (1581-1641); autore della *Comunione di s. Girolamo* (Fig. 216), della Pinacoteca Vaticana, che, anche vicina, com'è, alla *Trasfigurazione* di Raffaello, è da tutti giudicata uno dei capolavori della pittura italiana. Vero è che la composizione ricorda, come abbiamo avvertito, un dipinto di Agostino Caracci: come il *San Pietro Martire* della Pinacoteca di Bologna è una parafrasi del celebre quadro di Tiziano. Nella stessa Pinacoteca, il *Martirio di sant'Agnese* e l'*Allegorìa del Rosario*.

A Roma il Domenichino dev'essere studiato anche nella *Liberazione di s. Pietro*, in San Pietro in Vincoli, negli affreschi dei pennacchi della Cupola di San Carlo a' Catinari, in quelli di Sant'Andrea della Valle, e in quelli della Chiesa di San Luigi de' Francesi, ne' quali ultimi egli rappresentò alcune storie di santa Cecilia, con la sua dolce bontà e col suo naturalismo. Né dimenticheremo i sedici bellissimi affreschi della *Vita della Vergine*, a Fano.

GIOVANNI LANFRANCO, parmense (1581-1647), è degno di ricordo soprattutto pe' dipinti della cupola di Sant'Andrea della Valle, gareggianti con quelli del Domenichino.

GIACOMO CAVEDONE, di Sassuolo (1577-1660), non fu dei primi della scola de' Caracci, ma si segnalò per la magìa del colore. Gli fanno onore un *S. Paolo* e un'*Epifanìa*, nella Chiesa di San Paolo, a Bologna.

Tra i seguaci indiretti de' Caracci giganteggia GIOVAN FRANCESCO BARBIERI, da Cento, detto IL GUERCINO (1591-1666), discepolo di BENEDETTO GENNARI il vecchio, da Cento (1570-1610), mediocre artista, che ebbe l'onore di esser capo di una dinastìa di pittori, tutti Gennari. Il Guercino studiò Tiziano e il Caravaggio, e aderì alla scola de' cosiddetti *Tenebrosi*. Fu grande nel *chiaroscuro* e nel *tócco;* in proposito di che bisogna lèggere il mirabile discorso di G. Cantalamessa su lo *stile del Guercino*. In lui si fondono le due tendenze pittoriche del secolo XVII: l'eclettismo de' Caracci e il naturalismo del Caravaggio. Citiamo le sue opere migliori: a Roma, l'*Ecce homo*, della Gallerìa Corsini; l'*Aurora* (Fig. 217), affresco di Villa Ludovisi; la *Santa Petronilla* e la *Sibilla Persica*, della Pinacoteca Capitolina; la *Santa Margherita*, di San Pietro in Vincoli; a Bologna, la *Madonna e i due certosini*, della Pinacoteca Comunale; a Genova, la *Cleopatra morente*, della Gallerìa Brignole-Sale-De Ferrari. Reagì contro la floscezza de' Michelangioleschi. « È come una protesta di tipi

individuali, che rivendicano il loro diritto, e si pigiano a ripopolare le tele dopo tanta monotonìa e indeterminatezza fisionomica » (G. Cantalamessa).

Sono finalmente notevoli due pittori religiosi, che sono i Beati Angelici del Seicento: G. B. Salvi, detto dalla patria il Sassoferrato (1609-1685); e Carlo Dolci, fiorentino (1616-1686), tutti e due pittori di placide e dignitosamente semplici madonne.

Perché i moderni storiografi e critici dell'arte non istudiano questi nobili pittori? Mentre quasi ogni artista, anche di secondo e terz'ordine, del cosiddetto Rinascimento à la sua monografìa, di questi pittori dobbiamo ricercar notizie negli storici contemporanei, e nel Lanzi, che, forse per averli troppo esaltati, provocò una reazione; e quello che a lui parve *riforma*, a noi pare *decadenza*. Ma la prima e vera *decadenza* è quella de' Michelangioleschi, a giudizio di G. Cantalamessa, il quale à contribuito (e gliene va data viva lode) a risollevare non pochi secentisti nella pubblica estimazione.

VI.

1. La pittura barocca a Napoli e in Sicilia. — 2. A Genova, a Roma, a Bologna, in Piemonte, a Venezia. — 3. I pittori storiografi. La storiografìa dell'arte.

Veniamo a dire della pittura più propriamente barocca del XVII e XVIII secolo. Essa volle essere essenzialmente decorativa; e per questo rispetto è insuperabile di eleganza e fantasìa. Ma nei migliori pittori barocchi, napoletani, genovesi, bolognesi e veneziani, pittori di cavalletto e affrescanti, l'amore della decorazione non si scompagnò dallo studio ardito del vero. Se nei pittori che abbiamo chiamati *riformatori*, predomina l'eclettismo dei Caracci, in essi predomina il naturalismo del Caravaggio.

Ora si può finalmente parlare di una scola napoletana, che agì su la genovese. Napoli, dalla fantasìa ridente come il suo cielo e ardente come il suo sole, ammirò l'arte d'uno spagnolo, Giuseppe Ribera, detto lo Spagnoletto, di Xatira (1588-1656), il quale si formò su i Veneziani e su Michelangelo da Caravaggio, e fu perciò forte nel colorito e nel chiaroscuro. Energico ritrattista, si compiacque di dipingere il martirio e la tortura, secondo il cupo genio della sua patria, in preda alle ferocie dell'ascetismo: si veda un *San Girolamo* agli Uffizii, un altro a Brera, un *Martirio di s. Bartolomeo* nella Gallerìa di Venezia;

a Napoli, la *Deposizione* nel Tesoro di San Martino, e il *S. Sebastiano* del Museo Nazionale. Fecondissimo, spesso si ripete.

Fra i suoi seguaci nomineremo Francesco Fracanzano (m. nel 1657), Aniello Falcone (1600-1666), notevole pittor di battaglie; Micco Spadaro, o Domenico Gargiuli (1600-1675), seguace del Rosa, e Luca Giordano.

Salvator Rosa, napoletano (1615-1673), eclissò i suoi maestri Ribera, Fracanzano e Falcone. Come il Bernino, egli è uno di

Fig. 217. — G. Franc. Barbieri (Guercino), L'Aurora (Villa Ludovisi, Roma).

quegl'italiani ingegni multiformi, di quegli uomini poliedrici che sono la maraviglia dei secoli; pittore, incisore, poeta, musicista, attore, uomo energico e bizzarro, e nobile cuore, nimico della tirannide, dell'adulazione e d'ogni bassezza. Nella sua partecipazione all'insurrezione di Masaniello c'è del leggendario, dovuto alla fertile fantasìa del De Dominici. Il Carducci accettò per vero nella prefazione alle rime e alle lettere del Rosa quanto il De Dominici aveva inventato; ma il Cesareo (1892) rimise a posto le cose. Come pittore, il Rosa predilesse le battaglie, le marine, i paesi, i mendicanti, i soldati. Visse a Napoli, a Roma, a Firenze: dovunque fece parlare di sé co' suoi quadri e con le sue satire (La Musica, La Poesìa, La Pittura, La Guerra, ecc.) e con le sue spavalderìe e bizzarrìe. Citiamo alcune sue opere: il suo autoritratto, a' Pitti: a Roma, nella Gallerìa Corsini, alcune battaglie, un *Prometeo*, una *marina*: nella Gallerìa Doria,

due paesaggi, e altre opere nella Gallerìa Colonna; a Napoli, *Cristo tra i dottori* (Fig. 218) e parecchie *battaglie* nel Museo.

Luca Giordano (1632-1704), genialissimo improvvisatore, fu discepolo del Ribera, ma non fu insensibile alla maniera bizzarramente farraginosa del Cortona, di cui parleremo. Nato pittore, fu buon pittore di quadri e affrescante, ma soprattutto decoratore. Rammentiamo, tra' quadri di cavalletto, un *S. Niccola*, nella Chiesa di Santa Brigida, e *S. Michele e s. Anna*, nella Chiesa dell'Ascensione a Napoli: opere di colorito mirabile. Gli affreschi rivelano il compositore immaginoso, come la finta cupola di S. Brigida, il cui restauro (1882) fu affidato a Domenico Morelli. Fu di fecondità straordinaria: lavorò a Montecassino, a Firenze (Fig 219), in Ispagna. Le opere sue a Napoli sono assai numerose.

Fig. 218. — Salvatore Rosa
Gesù fra i Dottori
(Museo Nazionale di Napoli).

Dopo Luca Giordano il più notevole pittore napoletano è Francesco Solimene (1657-1747), di cui si può vedere a Firenze la *Diana che fa scoprire Callisto*.

Sebastiano Conca, nato a Gaeta (1676-1764), introdusse a Roma la maniera del suo maestro Solimene: buon disegno, chiaroscuro e panneggiamento, ma colorito smagliante, manierato.

Derivò dalla scola del Ribera e di Michelangelo da Caravaggio Piero Novelli, di Monreale presso Palermo (m. 1666), del quale il *S. Benedetto che benedice i pani*, nell'ex-Monastero benedettino di Monreale, è un capolavoro. Alcuni suoi ritratti nobilissimi nella Gallerìa Colonna a Roma.

2. — A Genova, dove aveva dipinto Pierin del Vaga, e dipinsero più tardi il Rubens e Van Dick, e dove si sentì l'influenza di Michelangelo da Caravaggio e del Ribera, fiorì una notevole scola, alla quale appartennero Domenico Piola, genovese (1628-1703), Gregorio de' Ferrari (1644-1726) e Valerio Castello (1625-1657), che bisogna studiare nella patria gallerìa.

La Toscana diede al barocco Pietro Berrettini, detto dalla

città natale PIETRO DA CORTONA (1596-1669), architetto e pittore, a cui appartengono il *Sacrifizio d'Ifigenìa* al Vaticano, la maestosa e macchinosa vòlta del Palazzo Barberini a Roma, il *Trionfo della Gloria*, e i lavori della Chiesa di San Martino a Roma.

Il Cortona fu favorito a Roma dal Bernino, arbitro delle sòrti dell'arte nell'eterna città. E la scola de' Caracceschi, rappresentata a Roma da ANDREA SACCHI, il miglior coloritore della scola

Fig. 219. — LUCA G RDANO, Il ratto di Proserpina (Palazzo Riccardi, Firenze).

romana, dopo Raffaello, e dal Maratta, fu soverchiata. Tra gli scolari del Cortona rammenteremo CIRO FERRI (1634-1689), romano; FRANCESCO ROMANELLI e il BACICCIO, protetti dal Bernino. Lo stesso LORENZO BERNINO, figlio del fiorentino PIETRO BERNINO (1562-1629), scultore e pittore (sul quale aveva esercitato notevole azione quel Marino della pittura che fu GIUSEPPE CESARI, d'Arpino [1568-1640 , autore d'innumerevoli opere a Napoli, a Roma, nello Stato pontificio), si die', per contentare Urbano VIII, alla pittura, e fece, se dobbiamo credere agli storici contemporanei, non meno di cento cinquanta quadri, tra i quali è noto il *S. Maurizio* della Gallerìa Vaticana dei Musaici. Per far divertire il Papa e i cardinali, coltivò la caricatura. Magnifici ritratti

del Bernino, tra cui l'autoritratto a pastello, si videro qualche anno fa nella *esposizione dei ritratti* nel Gabinetto Nazionale delle Stampe a Roma. Lavorò a Roma, decoratore maraviglioso (basti accennare ai fantastici dipinti e ai magnifici altari di Sant'Ignazio e di altre chiese), il p. ANDREA POZZO, da noi già ricordato tra gli architetti, autore d'una *Prospettiva dei pittori ed architetti.*

Notevoli i bolognesi M. ANTONIO FRANCESCHINI (1648-1729); DOM. MARÌA CANUTI (1620-1684). i Crespi, dei quali il più notevole è GIUS. MARÌA CRESPI (1665-1747), detto LO SPAGNOLO, autore di belle caricature e delle acqueforti del *Bertoldo;* i PROCACCINI, dei quali i più notevoli sono ERCOLE PROCACCINI IL VECCHIO (1520 - dopo il 1590), ed ERCOLE PROCACCINI IL GIOVANE (1596-1676), nato a Milano, cantato dal Marino; i BIBBIENA, già ricordati come architetti.

GIUSEPPE BIBBIENA (1696-1757), ANTONIO BIELLA, milanese (1702-86). e MATTÌA BORTOLOTTI, di Rovigo (1690-1750), decorarono la vòlta del Santuario di Mondovì, che è la più vasta pittura del mondo, emulando le decorazioni del Pozzo e del Tiepolo.

Celebre artista piemontese fu GUGLIELMO CACCIA, di Montabone Novarese, detto il MONCALVO (1568-1625), che sparse innumerevoli lavori nel Novarese e nel Monferrato, ed ebbe due figlie pittrici, FRANCESCA e ORSOLA.

Che splendida *decadenza* quella di Venezìa, che dava al mondo la musica del Marcello, le commedie del Goldoni, le decorazioni del Tiepolo!

G. BATTISTA TIEPOLO, veneziano (1693-1770), incisore e pittore, fu soprattutto grande affrescante, l'ultimo dei grandi decoratori italiani, il pittore della trasparenza e del moto. Gli si dà a maestro GREGORIO LAZZARINI, veneziano (1657-1735), o SEBASTIANO RICCI, di Cividale (1662-1734), o G. BATTISTA PIAZZETTA, veneziano (1682-1754): si dovrebbe piuttosto pensare al veneziano SANTE PIATTI (m. circa 1710); ma il suo più lontano precursore è, lo dicemmo, Paolo Veronese. Il Tiepolo riempì delle sue opere mezza Europa, sempre vario, sicuro, originale: lavorò per chiese e per palazzi, per monasteri e per gallerìe: santi e guerrieri, madonne e peccatori, vecchi e fanciulli, Cristo e Giove, angeli e demonii, la storia, la leggenda, la vita. Nessuno adoperò mai la luce con maggior sapienza. Come Paolo Veronese, egli pensava che i pittori « fanno come i poeti e i pazzi, e non prendono tante cose in considerazione »: e, seguendo l'estro, vestiva Cleopatra da donna veneziana, e metteva la pipa tra le labbra d'un console romano! Le più grandi sue opere a Venezia (Fig. 220) sono: le vòlte di Santa Marìa del Rosario, della Scola del Carmine, della

Chiesa degli Scalzi, di Santa Marìa della Pietà, della Cappella di S. Domenico in San Giovanni e Paolo, del coro di Sant'Alvise; gli affreschi del Palazzo Rezzonigo, del Palazzo Labia e del Palazzo Ducale. Altre opere a Vicenza, a Verona, a Milano (nel soffitto di casa Archinti, il *Trionfo de le belle arti*), a Stra, a Treviso, a Bergamo, a Madrid, dove morì. Ebbe due figli: DOMENICO (1726?-95) e LORENZO (m. 1736), valenti incisori.

Fig. 220. — G. BATT. TIEPOLO, L'invenzione della Santa Croce (R. Galleria di Venezia).

Meno famoso, ma non meno poeta, sebbene più freddo del Tiepolo, fu il suo contemporaneo G. ANTONIO CANAL, veneziano, detto il CANALETTO (1697-1768), pittore e incisore di vedute veneziane. « Descrivere le pitture del Canaletto è lo stesso che descrivere Venezia a tutte le ore, di giorno e di notte: Venezia co' suoi canali e le sue gondole (Fig. 221) e la prospettiva de' suoi gracili palazzi e la pittoricità delle sue *calli* e de' suoi quar-

tieri poveri, e il brio del suo popolo di patrizii e di marinaj intrepidi » (Melani). Si vedano i suoi disegni nel Museo Civico di Venezia, dove si conservano anche i disegni del Tiepolo. Suoi discepoli, Bernardo Bellotti (1720?-80) e Francesco Guardi (1713-93), veneziano.

Se G. B. Tiepolo fu il drammaturgo, o, meglio, il poeta melodrammatico, il Metastasio della pittura, Pietro Longhi ne fu

Fig. 221. — G. Ant. Canal (Canaletto), Il Ponte di Rialto (Gall. Corsini, Roma).

il commediografo, vero fratello di Carlo Goldoni. Ne' suoi quadretti di genere, che s'ammirano nella Gallerìa e nel Museo Civico di Venezia, rivive la Venezia borghese del sec. xviii, ritratta dal Longhi con goldoniana vista chiara e bonarietà. L'Italia del sec. xviii, che pure produsse il gran poeta sociale G. Parini, non ebbe *un pittore del terzo stato*, come lo Chardin: ma il Longhi non dev'essere dimenticato.

Il pastello non fu mai meglio coltivato, né mai ebbe più voga che nel Settecento. Una delle prime a coltivarlo fu Rosalba Carriera, nata a Chioggia nel 1670, morta a Venezia nel 1757. Per la sua abilità fu l'idolo delle corti d'Europa. Più di cento suoi lavori appartengono al Museo di Dresda. Il Louvre possiede

l'autoritratto di Rosalba e la *Donna della Scimia*, nella quale essa à il merito, secondo i De Goncourt, di aver fissato la prima volta il tipo della donna *piccante, secolo* XVIII. Con la Vigée Lebrun e la Kauffmann, delle quali avremo a parlare, la Carriera forma la triade pittorica femminile del Settecento.

3. — Alcuni artisti, come il Borromini, il Castellamonte, l'Albani, il Guercino, ci lasciarono memorie importanti per la storia dell'arte. Ma alcuni pittori, più che pei loro dipinti, sono noti pei loro lavori storici. Tali sono Giovanni Baglione, romano, autore de *Le vite de' pittori, scultori, architetti e intagliatori dal pontificato di Gregorio XIII nel 1572 ai tèmpi di Urbano VIII nel 1642;* G. B. Passeri, autore de *Le vite de' pittori, scultori, architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 al 1673;* Carlo Ridolfi, autore de *Le maraviglie dell'arte, ovvero le Vite degli illustri pittori veneti e dello Stato* (Venezia, 1648); Bernardo De Dominici, autore delle *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani* (Napoli, 1742-1745).

Ma le opere storico-artistiche più pregevoli per lo stile e per la lingua sono quelle del Dati e del Baldinucci, fiorentini. Roberto Dati (1619-76) scrisse le *Vite dei pittori antichi*, alle quali sono utile complemento le *Vite de' pittori greci e latini* del p. Guglielmo della Valle (Siena, 1795). Filippo Baldinucci (1624-96) scrisse, in continuazione del Vasari, le *Notizie dei professori delle arti del disegno*, le quali difese in una sua *Veglia*, il *Dizionario delle arti del disegno*, la Vita del Bernino.

Altre notevoli opere: *Notizie d'opere di disegno* dell'Anonimo Morelliano, che fu, secondo il Frizzoni, Marcantonio Michiel, uno de' più cólti gentiluomini veneziani del sec. XVII; *Felsina pittrice*, o *Vite de' pittori bolognesi* (Bologna, 1678), di Carlo Cesare Malvasìa (1611-93): le *Vite de' pittori, scultori e architetti genovesi* (Genova, 1674), di Raffaele Soprani; l'*Abecedario pittorico* (vita di circa quattromila artisti) di Pellegrino Ant. Orlandi (Bologna, 1704); le *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Roma, 1672) di G. P. Bellori; le *Vite de' pittori, scultori e architetti perugini* (Roma, 1732), e le *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Roma, 1730-36) di Lione Pascoli; e altre che non nominiamo, per non trasformare questo paragrafo in un arido catalogo.

VII.

La pittura in Ispagna, in Francia, ne' Paesi Bassi, in Germania, in Inghilterra.

1. — L'arte, scaduta in Italia, giganteggia, nel Seicento, nella Spagna, in Francia, nei Paesi Bassi. Ma è dovuto alla italiana, se non il vanto di madre, quello di maestra a tutte le scuole pittoriche; poiché, se nell'èra moderna l'arte, caduta col mondo pagano, riapparve anche in altri paesi d'Europa, vi rimase però a lungo bambina, quando da noi era adulta e grande. La stessa Spagna, che pure salì tant'alto nell'arte, non ebbe, come non l'ebbe la Francia, il suo Cimabue, né il suo Giotto; la storia dell'arte è circoscritta a una sola generazione, quasi senza antenati e senza discendenti, nel breve periodo d'un secolo e mezzo appena.

Fig. 222 — Velasquez
Ritratto di Filippo IV
(Firenze, Uffizi).

Le prime tracce dell'arte di dipingere in Ispagna si scoprono solo nel 1458, tre anni dopo l'arrivo in Castiglia del fiorentino Gherardo Starnina. Quando Carlo V fondò il suo potente impero, che si stendeva da Napoli ad Anversa, l'Italia toccava l'apogèo della sua gloria artistica. I tesori sparsi per l'Italia vi chiamarono eminenti ingegni, che recarono poi in patria la cognizione e il gusto dell'arte da loro studiata sotto la disciplina de' grandi maestri italiani. L'arte invase così la Spagna, proprio quando decresceva la grandezza civile e la gloria della nazione, imbevuta del dogma cattolico, ardente de' roghi dell'Inquisizione e nera di funerali. Sorsero le scuole non successivamente, come quelle d'Italia, ma quasi simultaneamente. L'arte visse all'ombra del chiostro, e a servizio del dogma pose gli ardori del suo sangue e le potenze del suo genio, ascetico a un tempo e sensuale. I pittori dipinsero in una specie d'estasi feroce Cristi dagli occhi

sanguinolenti, scene di seppellimenti e di deposizioni dalla croce, visioni paradisiache, l'*Ecce homo*, la Vergine dai Sette Dolori: inspirazioni favorite dalla Corte e dalla dominazione spirituale dei conventi.

Abbiamo parlato del Ribera. FRANCESCO ZURBARAN (1598-1662), detto il Caravaggio spagnolo, perché amò il contrasto dell'ombra e della luce, trattò soggetti tragici, ma, devoto di s. Francesco, s'inspirò spesso alla pia leggenda francescana.

Fig. 223. — MURILLO
La Madonna col figlio (Firenze, Pitti).

Umano, specialmente nei ritratti, fu DIEGO RODRIGUEZ DE SILVA Y VELASQUEZ (1599-1660) di Siviglia, pittore officiale di Filippo IV, il più grande de' pittori spagnoli e uno dei tre o quattro più grandi ritrattisti del mondo. Uno de' suoi ritratti di Filippo IV (Fig. 222) si vede a Firenze, agli Uffizii. La sovrana grandezza della sua arte consiste nell'espressione semplice, giusta e forte del *carattere*; e c'è ne' suoi quadri di genere un'effervescenza di vita in pieno contrasto con la Spagna del sec. XVII.

BARTOLOMÉ ESTÉBAN MURILLO (1617-1682), di Levilla, non sfugge neppur lui all'andazzo del suo tempo, è essenzialmente un pittore religioso: ma, osservatore maraviglioso della vita, fa rivivere nelle sue tele, in azioni soprannaturali, personaggi tolti dalla realtà. Venusto e sano, ama i bimbi, le rose, gli angeli, le Madonne (Fig. 223), serene e radiose come quelle di Raffaello, e ritrova in esse l'azzurro del cielo e il sorriso della gioventù. Si veda la sua Madonna della Gallerìa Corsini, a Roma.

Perfino FRANCESCO GOYA (1746-1828), di Fluente de Todos, l'ultimo grande pittore spagnolo, pittore officiale di Carlo IV, dipinse i suoi quadri con la fuliggine del sant'Uffizio. Ma, se tu guardi le sue acqueforti (tra le quali famosa quella de *I mali della guerra*), vedrai « il più strano miscuglio di reminiscenze sataniche e di sogghigni volteriani, di spaventi e di celie, di preti, di frati e di Convenzionali francesi dal cappello piumato e

dalla nappa tricolore » (Massarani). È anche il pittore della donna spagnola. Goya è l'anello di congiunzione dell'arte moderna spagnola a quei due gloriosi maestri, esciti quasi incolumi dalla lebbra ascetica, Velasquez e Murillo.

2. — La Francia, con l'affluenza degl'italiani, vide sorgere una scola italo-francese a Fontainebleau, tutta d'imitazione. SIMONE VOUET (1590-1649) vi arrivò dall'Italia col correttivo della scola eclettica bolognese, e formò EUSTACHIO LESUEUR (1617-1655),

Fig. 2?4. — NICOLA POUSSIN (PUSSINO)
La morte di Germanico (Galleria Barberini, Roma).

pittore di Certosini, il purista de' barocchi; il pomposo CARLO LEBRUN (1619-1690), e PIETRO MIGNARD (1610-1695), il cui nome restò nel vocabolario francese sinonimo di *aggraziato* (o di affettato?). Carlo Lebrun fu il pittore officiale di Luigi XIV: le sue pitture alle Tuileries e al Louvre sono l'apoteosi delle vittorie di quel gran monarca. Era andato a Roma nel 1642, e vi avea studiato quattro anni.

L'arte del Domenichino non fu senza efficacia su NICOLA POUSSIN, detto PUSSINO, d'Andelys (1594-1665), pittore soprattutto storico, da non confondere col celebre paesista GASPARE DUGHET, detto anche lui PUSSINO. Niccola, datosi allo studio dell'antico, divenne uno statuario della pittura, come più tardi il David: si

veda il *Martirio di s. Erasmo* in Vaticano, e la *Morte di Germanico* (Fig. 224) nella Gallerìa Barberini. Deriva in qualche modo, dal Pussino CLAUDIO GÉLÉE, detto il LORENESE (1600-82), che, avendo cominciato a far l'incisore in patria, divenne a Roma il famoso paesista che tutti conoscono, il poeta della sublime malinconìa dei paesaggi romani.

Con le *battaglie* del Falcone e del Rosa vanno quelle di GIACOMO COURTOIS O CORTESE, detto il BORGOGNONE (1621-1676), che godé molta reputazione a Roma. Il Lesueur, il Poussin, il Lorenese e gli altri artisti educatisi a Roma, dove nel 1666 Luigi XIV fondava l'Accademia di Francia, si tennero immuni dalle smancerìe dei decadenti: e solo chi ama contrapporre l'intolleranza scapigliata all'intolleranza degli accademici, può disconoscere il loro merito. Lo spirito classico, nobile, grave, maestoso degli architetti, dei pittori, degli scultori del secolo di Luigi XIV, soggiacenti alla direzione officiale del Lebrun, fu una necessaria reazione allo stile decorativo recato in Francia dalla decadenza italiana.

Ma venne ANTONIO WATTEAU, nato a Valenciennes (1684-1721), che ruppe il modulo delle formule accademiche, e, curioso della vita, fece passare la sua osservazione, ritraendola con mirabile colore (è il miglior colorista della scola francese), ne' più varii ambienti, ma specialmente nella strada, tra le quinte dei teatri, e nelle riunioni galanti, nelle *feste galanti*. Il Verlaine, in una delle sue *Fêtes Galantes*, à fatto rivivere il tipo femminino del Watteau, incarnazione della bellezza francese del sec. XVIII:

> Blonde en somme. Le nez mignon avec la bouche
> incarnatine, grasse et divine d'orgueil
> inconscient. D'ailleurs plus fine que la mouche.

Alla solenne maestà delle dame del principio del secolo seguono le « attrattive scarmigliate ».

MAURIZIO QUENTIN DE LA TOUR, nato a Saint Quentin nel 1704, morto nel 1788, è uno dei più grandi ritrattisti del mondo. « Nelle opere del La Tour (diceva il Diderot) c'è la stessa natura, col sistema delle sue scorrezioni, come si vedono ogni giorno ». Una affascinante figura femminile spicca tra le immagini femminili da lui ripetute: quella de la Pompadour. Ne' suoi ritratti rivive tutta la società intelligente, dileggiatrice e sensuale del sec. XVIII.

FRANCESCO BOUCHER, parigino (1703-1770), fu anzitutto un ingegnoso decoratore. Piron condensò le sue qualità in un epigramma, che finisce così:

> Plaire est mon but, et l'on court moins
> à Michel-Ange qu'à l'Albane.

Lo chiamarono il *pittore delle grazie:* ma le sue grazie erano alquanto manierate.

Contro quell'artifizio reagì un artista di rara coscienza, pittore vigoroso e preciso, SIMEONE CHARDIN (1699-1779), che rappresentò soggetti modesti, tolti dalla vita quotidiana. Egli « fu il pittore del terzo stato » (R. Peyre).

Anche G. B. GREUZE, di Tournus (1725-1805), tanto amato dal Diderot, cerca i suoi soggetti nelle scene della vita borghese, ma è inferiore allo Chardin. Si sforza di rendere la virtù amabile; ma il suo sentimentalismo è troppo manierato, come quello dei *drammi lacrimosi* tanto in voga in quel tempo, e non è neppure lontanamente da avvicinare a quello del Rousseau; talvolta è piuttosto larvato sensualismo.

GIOV. ONOR. FR. FRAGONARD, di Grasse (1752-1806), alunno preferito del Greuze, fu fresco decoratore e pittore galante, d'un trasmodante sensualismo, pittore squisito dell'eleganze femminili.

Nominiamo CARLO VANLOO (1705-1765), che ritrasse insuperabilmente, come il nominato Boucher, la famosa POMPADOUR (m. 1764), che non fu soltanto protettrice delle arti, ma artista ella stessa, scrivendo graziose melodìe, incidendo puerilmente ad acquaforte, e decorando con le belle mani taluni dei servizii da lei fatti eseguire nella *sua manifattura* di Sèvres; il ginevrino GIOV. STEFANO LIOTARD, l'*Holbein del pastello* (Algarotti), che dal 1720 al 1788 traversò mezza Europa, disegnando e ritraendo i più varii tipi; e finalmente la VIGÉE LEBRUN, che fu la pittrice officiale di Marìa Antonietta e dipinse infaticabile fino al 1842, quando morì di settantaquattr'anni.

Per dire alcunché anche delle altre arti, il più grande incisore del sec. XVII fu GIACOMO CALLOT, di Nancy (1594-1635), stipendiato dai Medici, il quale lavorò molto a Firenze e a Livorno. La collezione delle sue stampe è l'illustrazione di quel secolo misero e vano. Ritrasse la infelice vita de' soldati, de' mendicanti, i mercati, le fiere, feste, bagordi, balli, funerali.

In Francia la scultura ebbe in quest'epoca uno de' suoi più grandi artisti: PIETRO PUGET, di Marsiglia, che, abbandonatosi agli slanci d'una natura prepotente, raggiunse l'apice nell'espressione del movimento, dell'azione, della forza, e talora della passione. Dopo il Puget la scultura francese ebbe ANTONIO COYSEVOX (1640-1710), e il suo rivale FRANCESCO GIRARDON (1630-1715), che il La Fontaine e il Boileau paragonarono a Fidia.

La ceramica era salita in gran fama con BERNARDO PALISSY (1510-1590), che creò in Francia l'arte di smaltar la majolica. Abbiamo rammentata la manifattura di Sèvres, fondata nel 1756.

Acquistarono fama mondiale i tessuti di Gilles Gobelin, fondatore a Parigi, sotto Francesco I, d'una fabbrica d'arazzi, su cui erano rappresentati quadri e figure, a' quali prodotti fu poi sempre dato il nome di *Gobelins*.

Concludiamo. « Considerata come decorazione e come strumento di potestà assoluta, datole ad unico criterio l'effetto e ad objettivo unico la vanagloria dei signori e la stupefazione delle plebi », l'arte francese « finì col sottomettere del tutto le ragioni del bello e del grande alle illecebre d'una grazia mendace e d'una vòta magnificenza » (Massarani).

Con Luigi XIV l'arte è espressiva della sovranità del monarca, e sempre più s'immiserisce. Primo il Diderot leva la voce; e la grande rivoluzione affida a Luigi David le idee generose di libertà.

3. — Verso la fine del Cinquecento Fiamminghi e Olandesi si separarono. La Fiandra cattolica fu assoggettata dalla Spagna; l'Olanda si liberò dal giogo spagnolo, e divenne protestante. I pittori fiamminghi del Seicento furono, come gl'italiani, eclettici; gli olandesi essenzialmente naturalistici, cultori specialmente della pittura di genere e di paese. Era il tempo che le ricchezze del mondo affluivano in Olanda: tantoché Galileo, scoperti i satelliti di Giove e il vantaggio che poteva ritrarne la nautica, offriva la sua scoperta agli Olandesi, « conoscendo loro essere più atti di tutti gli altri potentati a metterlo in uso ». Qui l'arte uscì dal tempio e scese ad abitare fra gli uomini.

Cominciamo da' Fiamminghi.

P. Paolo Rubens (1577-1640), di Siegen presso Colonia, visse otto anni in Italia, dove studiò soprattutto Michelangelo e Paolo Veronese, e, dal 1608, ad Anversa. Gentiluomo, letterato, ambasciatore.

> Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
> oreiller de chair fraîche où l'on ne peut aimer,
> mais où la vie afflue et s'agite sans cesse,
> comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer.
>
> (Baudelaire).

Come pittore della donna il Rubens s'inspirò alle troppo opulente forme della moglie Elena Fourment (Fig. 225) (si veda *Elena Fourment fidanzata* alla Pinacoteca di Monaco, che è il suo capolavoro iconografico), le cui fattezze troviamo nelle vergini estatiche, nelle sante preganti, nelle ninfe folleggianti, nelle dee pagane, financo nelle allegorìe. « Elena Fourment si erge alla soglia del Seicento, come la gagliarda e sorridente figura della libertà batava, che à scosso il giogo paralizzante della Spagna e degl'in-

flussi italiani » (Dayot). Trattò soggetti religiosi, ma in forma del tutto umana. Della sua *Discesa dalla croce* (Anversa), disse il Ruskin: « Non è la tragedia divina, ma è una mirabile tragedia puramente umana ». Il suo *Giudizio universale*, affresco della Cattedrale d'Anversa, è il più celebre *Giudizio*, dopo quelli del Signorelli e di Michelangelo. Fecondissimo, dipinse, dicesi, millecinquecento quadri: fu grande ritrattista. Ricorderemo anche la serie della *Storia di Marìa de' Medici*, al Louvre.

Fig. 225. — P. Paolo Rubens
Elena Fourment (Firenze, Uffizii).

Antonio Van Dick, d'Anversa (1599-1641), nelle composizioni mitologiche e religiose (Fig. 226) procede troppo manifestamente dal Rubens: ma la gloria di questo fecondissimo artista sono i ritratti, specialmente femminili, nei quali eternò la bellezza delle nobilissime dame genovesi e inglesi. È più spontaneo nel suo periodo italiano (il suo quadro di *Sant'Agostino e s. Monica in estasi*, dipinto a Genova, è un capolavoro). Divenne il pittore officiale della Corte di Carlo I in Inghilterra. Questo pittore dell'eleganza del cavaliere e della dama nel sec. xvii superò nel ritratto il suo maestro Rubens, superato egli soltanto dal Rembrandt nell'intensità della espressione morale.

Il terzo della triade fiamminga del Seicento è Giacomo Jordaens, d'Anversa (1593-1678), di cui lo storico dell'arte fiamminga, il Wauters, scrive: « Niuno, neppure il più grande dei fiamminghi, à rappresentato con più ardire e potenza l'esuberante naturalismo del suo paese; niuno à profferto con più sovrana abbondanza le opulente forme delle donne settentrionali ».

Nomineremo finalmente David Teniers il giovane (1610-1685), di Anversa, pittore dei bevitori di ratafià e di ginepro, delle cuoche e delle contadinotte dai seni enormi. David Teniers il vecchio (1582-1649), fu soprannominato il Bassano, perché imitatore di Jacopo Bassano.

Veniamo agli Olandesi, ai quali, segnatamente al Rembrandt, si volle dare il vanto di aver iniziato la riproduzione del vero greggio e popolaresco: ma il nostro Tre e Quattrocento non ri-

produsse il vero, pur ricercandovi un sentimento, un'idea, *quod est in homine divinius?* E non fece altrettanto, nelle sue scene religiose, il Rembrandt?

Fig. 226. — Ant. Van Dyck, Cristo in croce (Palazzo Reale di Genova).

Questo mago del pennello, del chiaroscuro e della passione, Harmensz van Rijn Rembrandt (1608-1669) (Fig. 227), di Leyden, dipinse quadri che a prima vista sembrano volgari, tanto le figure sono triviali, mal pettinate e mal vestite. Senonché, vinta la prima impressione, si finisce, senza rendersene conto, col lèggere in

quei volti i più nobili affetti. Tanto mirabili effetti egli ottiene co' miracoli d'una luce che non è di giorno, né di notte, né di sole, nè di fiaccola, e che uno scrittore definì benissimo *luce del genio di Rembrandt*. Genio istintivo, come Shakespeare,

Fig. 227. — **Rembrandt**, Autoritratto (Firenze, Pitti).

autodidatta, il Rembrandt, nato in paese crepuscolare, abituò l'occhio alle gradazioni, ai chiaroscuri. Venuto in Italia, quantunque fosse ammiratore dei grandi italiani, e soprattutto di Paolo Veronese, quantunque avesse una collezione di quadri dei nostri artisti, restò sempre essenzialmente nordico, essenzialmente olandese. Il suo preferire la luce crepuscolare, e talvolta la tenebra alla luce viva, lo fece chiamare fin dal suo tempo il Re dell'Ombra; ne' suoi quadri c'è la poesìa del mistero. Egli è gran ritrattista, gran paesista e grande pittore di quadri drammatici, di soggetti

storici; non cerca mai d'idealeggiare, è sempre realista, il « più umano di tutti i pittori » (Taine). Suoi quadri famosi, la *Lezione d'anatomìa fatta da un chirurgo;* la *Ronda notturna;* i *Tre alberi* (una linea d'acqua e tre alberi soli ingialliti). Del Rembrandt sono ammirabili moltissime incisioni, in cui rappresentò la *passione di Cristo.*

Il più grande ritrattista olandese dopo Rembrandt è Franz Hals (1584-1666), che fu anche pittore di genere, come Adriano Van Ostade (1610-1675), Paolo Potter (1625-1654), eccellente pittore di animali, e altri.

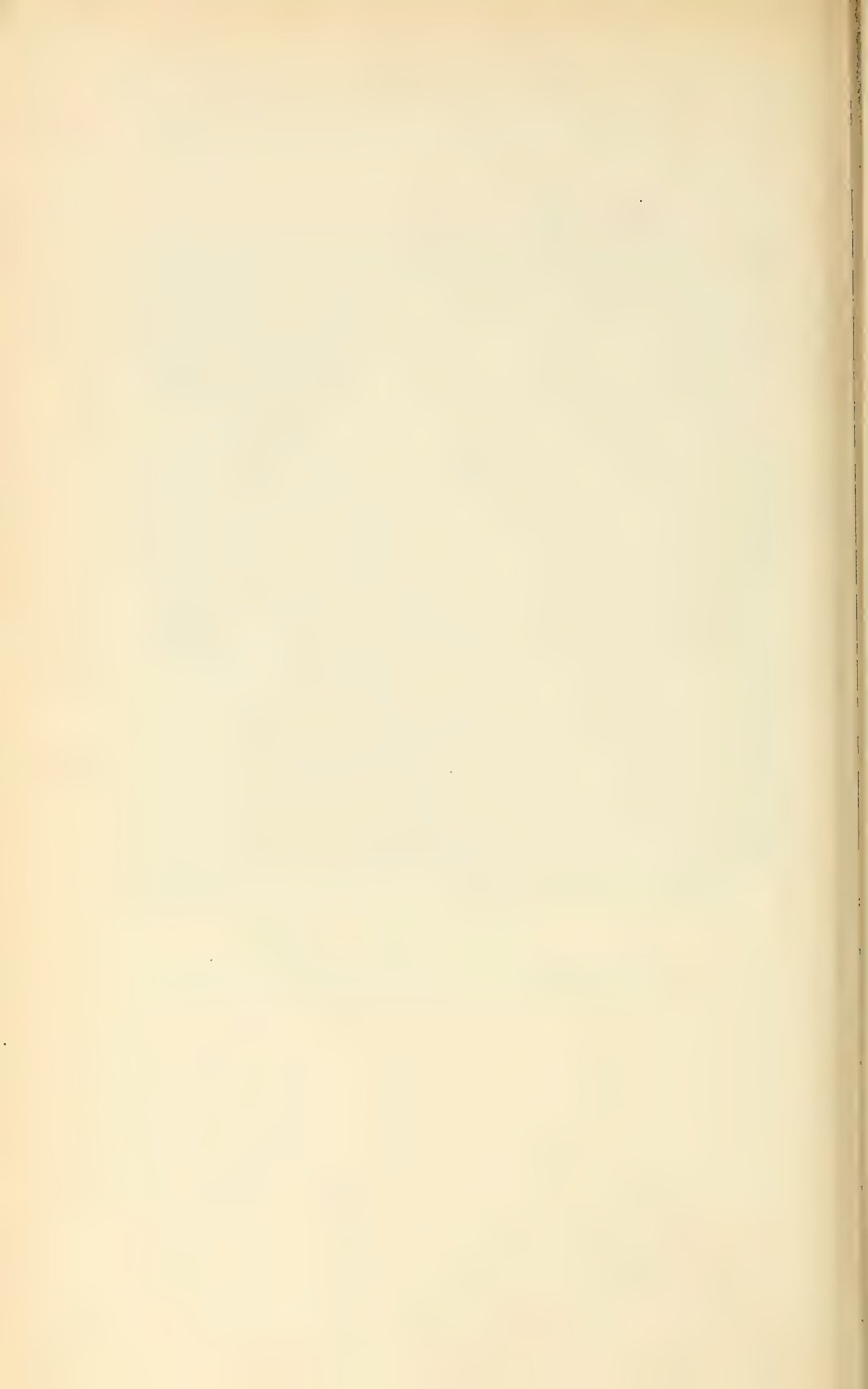
Trasse il meglio da Michelangelo Caravaggio Gherard Hundhorst, di Utrecht, detto Gherardo delle Notti (m. 1660), il quale, per altro, fu degno anche di rappresentar con decoro le sacre storie.

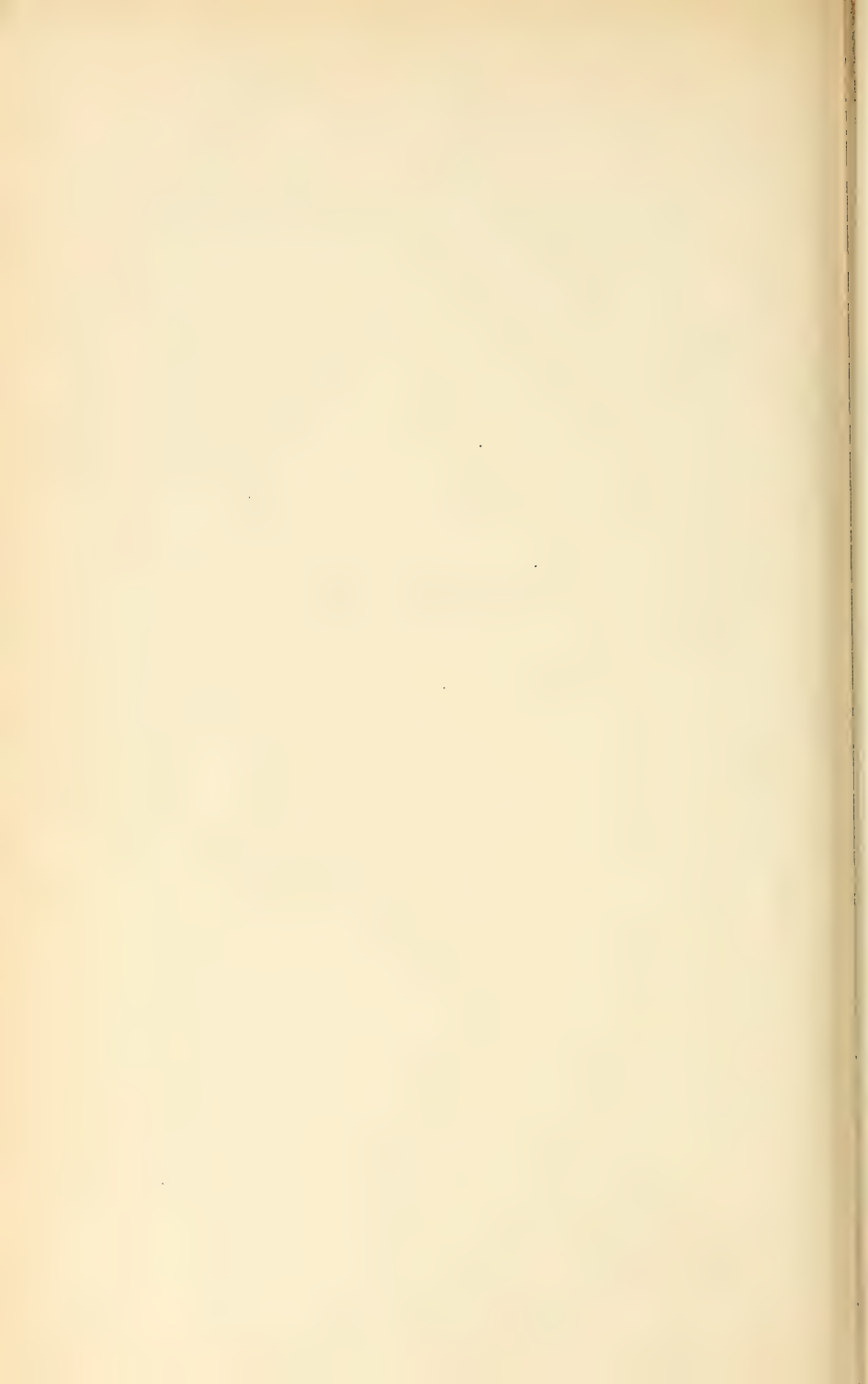
4. — Dilaniata da guerre e trasformata dal protestantesimo, la Germania non dà nulla di notevole e di proprio nei sec. xvii e xviii. Il Mengs e la Kauffmann appartengono, come seguaci delle teorìe del Winckelmann, all'arte neoclassica, che studieremo nel prossimo ultimo libro.

5. – Nel Seicento l'Inghilterra si valse di artisti stranieri. La scola pittorica inglese non è più antica dei primordii del sec. xviii. Comincia con William Hogart (1697-1764), incisore, estetico e pittore di costumi, che creò un'arte veramente britannica, fatta d'umorismo (Swift), e di cura costante della verità (Foc).

Ioshna Reynolds, di Plympton (1723-1792), e Thomas Gainsborough, di Sudbury (1727-88), sono i due più grandi pittori della figura umana, specialmente femminile, in Inghilterra, in quel secolo. Il Reynolds (che fu anche teorico) è il pittore dell'aristocrazìa, delle *ladies* dall'aria di dee terrene. E lo stesso fece il Gainsborough, ma seppe anche dipingere paesaggi e scene agresti; fu il vero creatore del paesaggio moderno, l'avo del Constable e di tutta la scola del 30. Il primo deve l'arte sua a indomita volontà; il secondo a un genio studioso della natura.

Georges Romney, di Beckside (1734-1802), dipinse parecchie tele inspirate da Shakespeare, e fu eccellente ritrattista di donne. Il suo tócco ampio e luminoso fa pensare al Correggio.

IX.

L'ARTE NEOCLASSICA E LA ROMANTICA

IX.

L'ARTE NEOCLASSICA E LA ROMANTICA

I.

GLI ALBORI DEL SECOLO XIX. — 1. *Classicisti e romanticisti.* 2. *La storiografia e la critica d'arte.*

1. — Nel secolo della *moda* e del *lusso*, nel sonno d'una pace infeconda, le arti erano scadute. In carrozze, cavalli, paggi, arredi, tessuti forestieri, sceniche rappresentazioni, in piccole mollezze, atte a snervare gli animi e i corpi, i signori consumavano le somme che i loro antenati avevano spese per ornare di insigni opere le case e le città. *Rococo* l'architettura; la pittura ridotta a' ghiribizzi de' pittori di ventagli; la scultura sostituita con terre figurate e dipinte da maestri stranieri. Ma questa società frivola e corrotta, come accade per le ineluttabili leggi della storia, covava in grembo, con quelli della sua dissoluzione, i germi della nova vita. Risorgeva lentamente la borghesìa. Se i vecchi Stati italiani apparivano spossati, nell'Italia settentrionale, invasa dalle idee francesi (che erano, del resto, come riconoscevano anche gli *enciclopedisti*, un ricorso di quelle del Rinascimento italiano) si disgregava la feudalità, si sprigionava un gran soffio di vita nova. Dopo la pace di Aquisgrana, verso la metà del secolo XVIII, comincia il nostro secondo risorgimento.

Rinasceva la borghesìa, e con essa la romanità. Gli scavi di Pompei, le opere antiche resuscitate, i musei di Roma riordinati, gli scritti dei Mengs, Winckelmann, Lessing, Milizia, Lanzi,

Visconti, Parini ridestarono l'amore all'antico. La rinascita del classicismo avvenne a Roma, dove, oltre alcuni de' nominati, operavano e pensavano, verso la fine del Settecento, il Goethe, il Canova e il Thorwaldsen, il Pinelli, il Monti: e a Milano, dove nel 1776 fu istituita a Brera l'Accademia di belle arti, nella quale insegnarono il Parini, iniziatore, nella storia del pensiero italiano, del secondo risorgimento, e il suo amico G. Franchi (1730-1806), uno di quelli che più si adoperarono a ricondurre la scultura su la bona via.

Intanto, mentre il secolo frivolo e galante, ritratto dall'arte dei Watteau e dei Fragonard, *danzava sul vulcano*, venne la rivoluzione, e spazzò via le frivolezze e le galanterìe, disperse le ultime tracce del *barocco*, che di quella decrepita società era stato il simbolo e l'espressione. L'epilogo della rivoluzione fu il Codice Civile di Napoleone, cioè il diritto romano novamente codicificato. E si tornò alla serenità dell'arte grecoromana, che, relativamente al gusto corrotto di quel tempo, era un quasi tornare alla semplicità della natura. La nova triade artistica italiana è questa: Vanvitelli, Canova, Appiani, che ritirano all'antico rispettivamente l'architettura, la scultura, la pittura. Con la dottrina del *bello ideale*, quale i Greci lo intesero, gli estetici combattono le ultime vestigia del cattivo gusto. Le opere d'arte voglion essere belle di bellezza antica: e ànno la freddezza di bellissime copie. La nova società non à forza di creare. Come la rivoluzione aveva rimesso in onore i fasci de' littori e i berretti frigi, e l'enfasi dei novi piccoli Bruti s'era deliziata col ricordo degli eroi di Plutarco; con Napoleone, col novo Cesare, trionfò nella vita e nell'arte, nella moda e nel galateo, lo stile neoromano, lo *stile impero*. Gli scultori officiali effigiavano i novi semidei ed eroi ignudi, in pose fredde e convenzionali; Paolina Borghese, emula delle greche etère, si faceva ritrarre ignuda dal Canova.....

Il centro della nova cultura in Italia fu Milano. Il primo Regno d'Italia assicurò alla patria nostra dieci anni di gloria. I più grandi ingegni italiani fiorivano a Milano, dove colossali opere edilizie attesteranno sempre il risveglio italico di quelli anni: la dominazione napoleonica, la quale diede all'Italia il senso delle sue piaghe e un tormentoso desiderio di ciò che le mancava, la risvegliò, non v'à dubbio, dal sonno secolare, e la preparò a risorgere a nova vita.

Senonché, già durante il dominio napoleonico, l'arte neoclassica, reazione al *barocco* e all'Arcadia, parve a' liberali reazionaria: e nacque in opposizione alla prepotenza napoleonica e all'empietà

giacobina, il *romanticismo*. Era ancora in voga lo *stile impero*, quando Carlo Porta staffilava il classicismo, e cominciavano a scrivere il Manzoni, il Berchet, il Grossi, il Tebaldi Fores, la compagnia del *Conciliatore*, e si traducevano tra noi le opere dello Schiller, della Stäel, del Byron, dello Chateaubriand. — Chi ci libererà dai Greci e dai Romani? — era il grido di guerra degli artisti. *Romantico* era sinonimo di patriotta e di progressista, *classico* di parruccone e di *pagnottista*.

Laddove i classicisti riponevano nel *bello* il fine dell'arte, i romanticisti lo riponevano nel *vero;* all'*impassibilità* delle forme grecoromane i romanticisti sostituivano il *sentimentalismo* cristiano medievale; alla servilità imperialistica il sentimento nazionale; allo stile fastoso il semplice e popolare; alle inspirazioni classiche e alla mitologìa pagana Ossian, Dante, Shakespeare, le leggende nordiche; alla *nobiltà* l'*espressione*. Ma come la *nobiltà* de' classicisti era plumbea freddezza, l'*espressione* de' romanticisti era coreografìa: senza dire che la disputa era tutta incardinata su l'equivoco e su un falso concetto d'arte. Evidentemente, si confondeva l'inspirazione con l'arte, l'impressione con l'espressione, il contenuto con la forma. Che cosa vuol dire sostituire l'*espressione* alla *nobiltà?* L'arte è necessariamente espressione. E son frasi vuote di senso il *Bello fine dell'arte*, il *Vero fine dell'arte*. L'arte raggiunge la bellezza, solo quando *esprime* adeguatamente un contenuto, qualunque esso sia.

A ogni modo, il romanticismo, dando un novo contenuto all'arte, le diede novello avviamento. Quando s'appigliò a soggetti antichi (come, per esempio, nel Delacroix), li esumò palpitanti di vita, e non più gelidamente statuarii. Così pure ebbero incremento la pittura di *genere* e di paese. Una grande scoperta dava, in tanto, notevole ajuto all'arte: quella del *daguerrotipo* (dovuto al pittore francese Daguerre, morto nel 1851), divenuto più tardi la fotografìa; utile, in quanto è ausilio alla memoria dell'artista, come, nella scultura, l'antico uso delle parti *formate* su 'l vero.

Dopo il gran duello de' classicisti e de' romanticisti, alla storia dell'arte succede la storia de' singoli artisti: vissuti troppo recentemente, quando non ancora vivi, per poter essere giudicati senza passione. Epperò, essendo il nostro un *disegno storico dell'arte*, e non già una rassegna critica, ci fermiamo agli albori (o di poco li oltrepassiamo) del secolo XIX, dopo i quali si entra in un periodo troppo soggetto a discussione per poterne trattare rapidamente. L'epoca in cui viviamo, è anche per l'arte un periodo di transizione. L'arte vecchia è morta; la nova non è per

anco giunta a maturità. L'arte italiana che vien dopo la bufera quarantottesca, è, salvo poche eccezioni, arte di cervelli esausti e di mani tremanti. Dopo lunghe guerre e palpiti ansiosi le generazioni recano in sé i germi d'un fatale scadimento; confessava un poeta:

Noi siamo i figli de' padri malati!

Oggi l'arte è voce e segno del sentimento individuale: la presente anarchìa intellettuale non può esser dominata dallo sguardo comprensivo dello storiografo. Senza ritmo, senza unità, senza fedeltà alle tradizioni, senza scuole, non c'è storia.

2. — Diremo brevemente della storiografìa e della critica artistica nell'età dell'arte neoclassica e romantica.

Nella seconda metà del secolo XVIII anche le discipline storiche e critiche si rinnovellano: si tenta la riduzione delle materie dei vecchi trattati a saldi principii scientifici. Già nel Bottari *(Dialoghi sopra le tre arti del disegno)*, in G. P. Zanotti, bolognese (1674-1765), che fu anche pittore, nel Bettinelli, nell'Algarotti, nel Parini, c'è serio giudizio e gusto educato. Quanto al Parini, intendente egli fu di tutte le arti, come dimostrano le similitudini che seppe trarne nelle sue poesìe, e i soggetti, che diede, di balli e rappresentazioni sceniche, e i programmi per opere di pittura e di scultura: paragonabile in ciò ad Annibal Caro, « uomo (com'e' lo chiama) di finissimo gusto in tutte le arti, e grande amico e utile consigliere dei più eccellenti artisti del suo tempo ». Instituita nel 1776 a Brera l'Accademia di belle arti, egli vi fu professore (alcune delle sue lezioni ci restano unite e fuse in un trattato incompiuto, dal titolo *De' principii generali delle belle lettere applicati alle belle arti)*, e contribuì al risorgimento delle arti a Milano: dove, oltre il Parini, di belle arti scrivevano l'Albruzzi, il Gallarati, lo Zanoja, e Carlo Bianconi dava una guida artistica della città.

Nasceva, intanto, o si rinnovava, l'estetica: erano i tèmpi del Baumgarten, del Lessing, del Diderot, di M. Pagano, che continuava le ricerce di G. B. Vico su le origini e su la natura dell'arte, di P. Verri e di C. Beccarìa, che già applicavano la psicologìa alla filosofìa dell'arte. Il nome *estetica*, derivato dalla filosofìa tedesca, fu introdotto fra noi per la prima volta dal Talìa, i cui *Principii di estetica* furono pubblicati dal 1822 al 27. Gl'Italiani, disgraziatamente, non seppero fecondare i germi paesani, e presero l'estetica dai Tedeschi; e più tardi non si svincolarono dalla metafisica idealistica di Hegel e dalla peggior metafisica de' *positivisti* francesi. Eppure avevano già tutta l'estetica:

che à sue radici nella sociologìa (metodo storico del Vico e del Pagano) e nella psicologìa (metodo psicologico del Beccarìa).

Gli estetici dell'arte neoclassica, tre tedeschi, R. Mengs, G. G. Winckelmann, il Lessing, e, de' nostri, il Milizia, combatterono il barocco in nome del *bello ideale*, cioè dell'*imitazione de la bella natura.* Il *Laocoonte* del Lessing sfatava il noto detto d'Orazio: *Ut pictura poesis*, fissando con acume i termini delle arti figurative e della poesìa, delle arti dello spazio e delle arti del tempo. Per questo riguardo fu utilissimo; ma fu « dannoso all'arte sotto altri riguardi, giacché raffermò parecchi intelletti, dalla educazione pregiudicati, a veder nei marmi antichi, e specialmente nel Laocoonte, le norme irreprensibili di una bellezza posta fuori de' limiti del vero, cioè la *ideale*, come la intendevano cinquanta anni sono (il Selvatico, dal quale citiamo, scriveva nel 1852) gli estetici ».

Alacremente procedevano gli studii storiografici dell'arte. Il Bottari citato raccoglieva lettere di pittori, scultori e architetti; l'architetto Francesco Milizia (1725-1798), oltre il *Dizionario di belle arti*, i *Principii d'architettura civile*, *Dell'arte di vedere nelle belle arti*, dava in luce le *Memorie degli architetti antichi e moderni;* F. Temanza le *Vite de' più celebri architetti e scultori veneziani che fiorirono nel secolo XVI;* Luigi Lanzi, insigne archeologo ed etruscologo (1732-1810), compilava la prima ampia e ordinata *Storia pittorica d'Italia;* il Winckelmann la *Storia dell'arte presso gli antichi;* e, più tardi, il D'Agincourt la *Storia dell'arte dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI;* Leopoldo Cicognara (1767-1834), oltre non poche opere storiche ed estetiche, la *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova, per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di D'Agincourt;* Amico Ricci (1794-1862), autore anche delle *Memorie delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, la *Storia dell'architettura in Italia dal secolo VI al XVIII;* Stefano Ticozzi il *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori, ecc. d'ogni età e nazione* (Milano, 1831-33). Giovanni Rosini (1776-1855) *(Storia della pittura)* e F. Ranalli (1813-1894) *(Storia delle belle arti in Italia)* chiudono il periodo della storia dell'arte meramente erudita. Con G. Gaye *(Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 1839-40), col Gualandi *(Memorie originali riguardanti le arti)*, con R. D'Azeglio, con G. Milanesi, editore del Vasari e autore d'importanti scritti su l'arte toscana, col Guasti, col p. V. Marchese e con altri, s'inizia la storiografìa critica, i cui resultamenti furono per la prima volta raccolti in sintesi poderosa da Pietro Selvatico

(1803-1888) (*Storia estetico-critica delle arti del disegno*, Venezia, 1852-56).

Una grande lacuna nella storia della cultura italiana del secolo XIX è dovuta al fatto di non avere i letterati, generalmente parlando, voluto o saputo considerare le relazioni delle lettere con le arti: né il Leopardi, né il Manzoni, né i suoi collèghi del *Conciliatore;* né, tra' filosofi, il Gioberti e il Mamiani, che furono pure artefici possenti della parola; né i nostri critici più geniali, come il Camerini e il De Sanctis. Fanno eccezione il Foscolo; il Giordani, che, segretario dal 1808 al 1815 dell'Accademia di belle arti a Bologna, studiò le affinità delle lettere con le arti plastiche e con la musica, diede ajuto al Cicognara, illustrò le opere del Canova, del Bartolini, del Tenerani; e, con altri pochi, N. Tommasèo, Fr. Dall'Ongaro, G. Rovani.

Ora non pochi indizii ci sono cagione a sperare che gli studii storiografici dell'arte prenderanno nella nostra cultura il posto che loro spetta, pel decoro d'Italia, patria, se mai ce ne fu, delle arti belle, e per le esigenze della cultura medesima, mirante al coordinamento di tutte le conoscenze.

II.

1. *L'architettura in Italia.* — 2. *Fuori d'Italia.*

1. — Tommaso Temanza scriveva al Milizia: « l'Italia oggidì è piena di architetti; ma sono tutti, per valermi d'un termine pittorico, manieristi, vale a dire lontani dalla natura e dal vero ». L'immaginazione, stanca dei delirii del barocco sfrenato, ripiomba nell'imitazione classica: la scola dei cosiddetti *contegnosi* ripeté i motivi dei Palladio, dei Serlio, dei Vignola. Pure quest'arte neoclassica era l'espressione d'un momento storico.

Luigi Vanvitelli, napoletano (1700-1773), fu il più grande architetto dell'epoca neoclassica. Il suo capolavoro è il *Palazzo Reale* di Caserta (Fig. 228), nel quale fu ajutato da Andrea Vici, di Palazzo d'Arcevia (1743-1817), sommo idraulico e architetto, che fece molte opere nelle Marche e a Napoli, e autore d'una Vita di Bramante e d'uno scritto su Michelangelo.

Il Vanvitelli, richiesto d'un disegno per riformare il Palazzo Ducale (oggi Reale) di Milano, rinunziò al lavoro in favore del suo scolaro Giuseppe Piermarini, folignate (1763-1808), che edificò il Teatro della Scala, il Teatro alla Canobbiana, il Palazzo Belgiojoso.

Il Selvatico pone terzo col Vanvitelli e col Piermarini il fiorentino FERDINANDO FUGA, che inalzò molti edifizii a Roma. « Tutti e tre questi architetti s'invescarono in una maniera bastarda, tolta a prestito dai Francesi di allora, che ribocca di centinature e di riquadri, e dà quando nel minuto, quando nel secco » (Selvatico).

Fiorirono in questo tempo ANGELO CARAVALE, autore della facciata del Teatro San Carlo (Fig. 229) a Napoli; IGNAZIO V. PATERNÒ CASTELLO, siciliano; COSIMO MORELLI, d'Imola (1729-1812), autore

Fig. 228. — L. VANVITELLI, R. Palazzo di Caserta.

del Duomo d'Imola, di Fermo, di Fossombrone, di Macerata, del Teatro d'Osimo e di Ferrara; LUIGI CANONICA (1764-1844), autore dell'Anfiteatro o *Arena* di Milano; GIUSEPPE ZANOJA (1752-1817), autore della Porta Nuova di Milano, che somiglia a un arco romano, e poeta satirico, imitatore del Parini; LUIGI CAGNOLA (1762-1833), autore dell'Arco del Sempione, detto *della Pace* (Figura 230), a Milano; FERDINANDO BONSIGNORE (fiorito fra 'l 1797 e 'l 1810), che costruì la Chiesa della Gran Madre di Dio a Torino, somigliante al *Pantheon*, come il *S. Carlo* di Milano, opera di CARLO AMATI (1776-1852); e i bolognesi ANGELO VENTUROLI e FRANCESCO TADOLINI.

Come si vede, Milano fu veramente il teatro dell'arte neoclassica. L'area su cui sorge il Castello di Milano, ebbe da Napoleone nel 1804 il battesimo di *Fòro Bonaparte*. La dovevano cingere, secondo il romaneggiante disegno dell'architetto cesenate ANTOLINI, magnifici edifizii; dei quali sorsero soltanto i due nominati: l'*Arena*, del Canonica, e l'*Arco del Sempione*, del Cagnola, finiti nel 1816. La caduta dell'impero napoleonico impedì il compi-

mento del Fòro, e la dominazione che sottentrò, manomise anche le piantagioni, surrogate alla meglio verso 'l 1859 dal Municipio di Milano.

Giacomo Quarenghi, bergamasco (1744-1817), portò il neoclassicismo in Russia, edificando non pochi edifizii a Mosca, a Pietroburgo, a Czarcoselo.

Fig. 229. — Angelo Caravale, R. Teatro San Carlo (Napoli).

Furono fedeli al Palladio i veneti Ottone Calderari (1730-1803), il terzo, dopo il Palladio e lo Scamozzi, nobile architetto vicentino, che ingrandì il Palazzo Trìssino a Vicenza, capolavoro dello Scamozzi; Domenico Cerato (1713-1792); Enea Arnaldi (1716-94); Giordano Ricati (1709-90), che scrisse anche su l'architettura; Antonio Visentini (1709-90); Tommaso Temanza, già rammentato come storico; e, più tardi, Giovanni Miglioranza (1798-1861). Fra tutti i veneti valente Giuseppe Soli, nato a Vignola nel 1745, che eresse il Palazzo Reale di Venezia. Più tardi Venezia si die' vanto di Antonio Diedo (1772-1847), segretario e professore di estetica in quella illustre Accademia.

Il Temanza citato fa pensare a Francesco Milizia (1725-98), nato a Oria, in quel di Brindisi, bizzarro ingegno, architetto,

storico, estetico e arguto e mordace critico de' nimici della purità neoclassica.

La nova dottrina diffuse a Roma LUIGI CANINA (1797-1855), architetto del propilèo di Villa Borghese, e autore d'opere su l'architettura e la topografìa di Roma.

Primeggiò a Roma LUIGI POLETTI, modenese (1792-1869), che riedificò la Basilica di San Paolo.

NICCOLÒ MATAS, d'Ancona (1798-1872), fu de' primi ad abbandonare i rigidi precetti d'un vieto classicismo, eseguendo la facciata del Tempio di Santa Croce a Firenze, ch'era reclamata da quattro secoli. Ma più glorioso sarebbe il suo nome, se la malignità della sòrte, o l'invidia e gl'intrighi de' rivali gli avessero concesso di compiere con la facciata il Tempio di Santa Marìa del Fiore.

Fig. 230. — LUIGI CAGNOLA
Arco della Pace (Milano).

Son degni di memoria due suoi corregionali, il pausulano ANTONIO MOLLARI, autore, tra l'altro, della Borsa di Trieste, e il tolentinate LUCATELLI, che fu anche valente pittore.

Col Matas va nominato il suo amico GIUSEPPE SEGUSINI, di Feltre (1801-1876), che, tra le altre opere, costruì a Belluno il Teatro (1835), per cui fu salutato primo tra gli architetti di teatri del suo tempo, e il Palazzo Municipale.

Dalla irrazionalità imitatrice de' classicisti si venne alla irrazionalità eclettica de' romanticisti: e la moderna architettura italiana non à ancora trovato uno stile!

2. — Fuori d'Italia, son dovuti al neoclassicismo il Teatro di Covent-Garden, eretto nel 1808 da ROBERTO SMIRKE; la Chiesa della Maddalena, la Borsa e l'Arco della Stella a Parigi, la prima architettata dal VINCHON, la seconda dal BROGNIART, il terzo dallo CHALGRIN; il Teatro e il Museo di Berlino, dello SCHINKEL; il Teatro di Dresda, del SEMPER: e poche altre opere, pedissequamente rispettose delle norme greche e romane.

Gli architetti di Monaco, KLEUZE, GÄRTNER, ZIEBLAND, OEL-

MÜLLER, si posero a capo di tal movimento, dice il Selvatico, sotto il forte e liberale impulso del re Lodovico di Baviera; ed è singolare il contrasto dell'apoteosi germanica, che stava nel cuore di quel devoto re tedesco, col predominio delle forme grecolatine, che la significarono.

Fig. 231. — CARLO GARNIER, Teatro dell'Opera (Parigi).

Il *Walhalla* (« aula d'elezione »), architettato dal Kleuze, in modo che, secondo il detto di re Luigi, « niun tedesco vi ponesse il piede, senza uscirne più tedesco e migliore », è un tempio greco, anzi, come dice il Massarani, fratel carnale del Partenone.

La reazione romantica tentò di ridare alla Francia uno stile nazionale mercé lo studio del gotico: auspice il VIOLLET-LE-DUC (1814-1879), restauratore di Notre-Dame a Parigi, che fu anche buon teorico.

L'edificio moderno francese, intorno al quale si è fatto più rumore, è il Teatro dell'Opera (Fig. 231), di CARLO GARNIER, a Parigi: un misto di reminiscenze italiane, greche e romane, michelangiolesche e francesi: edifizio grandissimo, ricchissimo.

Gl'Inglesi dallo studio dell'antico sono giunti a un gotico rammodernato, che è forse il moderno stile architettonico più originale d'Europa.

III.

1. *La scultura in Italia.* — 2. *Fuori d'Italia*

1. Prole negletta, faticosi alunni
delle negre officine, a cui la pialla
e l'incude sonante è brando e trono;
nato d'umili padri, e ne' conflitti
d'aspra fortuna, come voi, cresciuto
era il Divino, che a quest'ermo colle
diede fama perenne. Or se di stemmi
e gentilizie porpore fastose
circondata non fu la vostra cuna,
viltà di core non vi gravi il ciglio,
ché vostra nobiltà pura rifulge,
scabri eroi del lavoro, a cui le mani
mai non grondâro di fraterno sangue.
Vostro è Canova; né d'illustre ceppo
che le radici favolose inciela,
vide il secolo uscir gloria maggiore.

Così Giacomo Zanella salutava Possagno, in quel di Treviso, dove nacque ANTONIO CANOVA (1757-1822), col quale rinacque la scultura italica, bella e serena come una greca dea. Donatello, Michelangelo, il Bernino, il Canova sono le colonne miliari della scultura italiana. Declamino pure certi ostentatori di gusto peregrino contro l'*accademismo* del *Fidia novello*: noi, passando per Via San Giacomo a Roma, presso lo studio che fu dello scultore sovrano, ci scopriamo reverenti il capo.

Educatosi a Venezia alla scola di GIUS. TORRETTI (n. 1743), il meno traviato scultore veneziano di quel tempo, ben presto prese amore ai modelli classici; ma amò prima di tutto il vero, come si vede nel gruppo di *Dedalo e Icaro*, modellato a ventun anno, che si ammira nella Gallerìa di Venezia. Dal vero pervenne all'imitazione classica, secondo il gusto del suo tempo, con processo inverso di quello de' maestri del rinascimento, ai quali l'arte classica suggerì lo studio diretto della natura.

Andato a Roma, ricevé l'incarico di parecchie opere, come i monumenti di Clemente XIV (m. 1769), nella Chiesa dei Ss. Apostoli, e di Clemente XIII (m. 1758), nella Chiesa di San Pietro. La statua di Clemente XIII (Fig. 232) è la più bella del periodo

neoclassico. Vale meno il *Persèo* (1800) del Cortiletto del Belvedere, che è opera d'imitazione, laddove la statua del Pontefice è la rivelazione della personalità dell'artista. Chi scrivesse una storia dell'idea del divino nella scultura, dal Giove di Fidia dovrebbe scendere al Mosè di Michelangelo e a questa statua del Canova, in atto di preghiera, con la Religione a sinistra e il Genio della morte dall'altro lato. In San Pietro si ammirano anche i monumenti eretti dal Canova alla memoria di Giacomo III, re d'Inghilterra, e di Pio VI.

Fig. 232. — A. Canova
Monumento a Clemente XIII
(San Pietro, Roma).

Il Canova à moltissime sculture in Italia e fuori: a Firenze, una *Venere che esce dal bagno* (1805), a' Pitti; il monumento a Vittorio Alfieri (1803), in Santa Croce (Fig. 233); a Cadenabbia sul lago di Como, nella Villa Carlotta, il divino gruppo di *Amore e Psiche* (Fig. 234). Scolpì quattro volte *Ebe*, leggera volante; scolpì per Eugenio di Beauharnais le *Tre Grazie* (1814), che inspirarono al Foscolo il suo noto carme, al Canova dedicato. (Qualche altro confronto letterario. L'*Apollo* del Canova è un inno alla natura, contemporaneo alla *Bellezza dell' Universo* del Monti. La statua di Clemente XIII fu illustrata in versi da Paolo Costa; tutti i marmi del Canova, dal Missirini).

Due importantissime opere si trovano a Vienna: il Mausolèo di Marìa Cristina d'Austria, nella Chiesa degli Agostiniani, e il *Tesèo vincitore del Minotauro*, nella passeggiata del Giardino del Popolo.

Chiamato a Parigi da Napoleone, fu ammesso all'Istituto, dove lasciò la vaghissima statua della *Maddalena pentita* e il gruppo del *Ratto di Psiche*, il solo lavoro di scultura straniera accolto nel Museo delle sculture francesi al Louvre.

Dopo la caduta di Napoleone, il Canova sostenne a Parigi, in nome di Pio VII, che lo aveva da tempo nominato ispettore delle arti belle, il diritto dell'Italia di riavere le opere d'arte fatte trasportare da Napoleone a Parigi. La sua difesa eloquente

dinanzi agli alleati fruttò la restituzione di non pochi degl'involati lavori. Gloria all'artista, che seppe essere anche generoso cittadino, come fu uomo benefico, massime con gli artisti, e, tuttoché straordinariamente onorato dai sovrani, dignitoso! « Memorabile esempio, e onor troppo raro della natura umana: un sì potente a produrre il bello, e sì fervorosamente assiduo ad operare il bene! » (Giordani).

Delle sue centosettanta opere non abbiamo rammentato ancora la statua di G. Washington per gli Stati Uniti, e la *Pietà*, fusa in bronzo da B. Ferrari pel tempio di Possagno, fatto erigere dal Canova. Il massimo monumento al suo genio fu eretto da' memori Possagnesi nella casetta dov'e' nacque, trasformata in perpetuo museo, nel quale sono riuniti i modelli delle statue, de' gruppi, de' busti, de' bassorilievi ond'egli popolò l'età sua.

Fig. 233. — Canova
Monumento all'Alfieri
(Santa Croce, Firenze).

Antonio Canova, nel quale rivisse il genio ellenico in tutta la sua purezza, che ebbe, come i Greci, la visione del *bell'ideale*, fu un grande innovatore, e sta alla testa della scultura moderna. Non è colpa sua, se i seguaci mutarono in monotona freddezza accademica il suo decoro, la sua grazia gentile.

Figlio d'un tempo innamorato della forma classica, egli tentò di migliorarla, infondendo nella bellezza classica il profumo della grazia cristiana. E riescì, anche nella forma, originale e novo. Nella stessa guisa imitò i classici Giuseppe Parini, cercando di indovinare e di carpire il segreto della loro grandezza, imitandoli insomma nel loro procedimento estetico, non già nelle forme, che ne sono il resultamento. Amò i soggetti graziosi: *Amore e Psiche giacenti*, la Voluttà, ma quasi casta; *Amore e Psiche in piedi*, l'Innocenza; *Ebe*; una *Baccante*; *Tersicore*; una *Danzatrice*; *Venere vincitrice*, nella quale ritrasse la sorella di Napoleone, Paolina Borghese, proclamata la più bella donna d'Europa del suo tempo; la *Venere uscente dal bagno*; *Marte e Venere* (la Guerra e la Pace). Lo notò già P. Giordani nel magnifico *Pane-*

girico al suo amico (1810): « Ora, comeché tutte le perfezioni dell'arte nel Canova siano eminenti, e' ci pare che la gentilezza e la grazia si veda in lui, non dico maggiore dell'altre, ma ben tale che tra le altre si distingua, ond'è che nei soggetti delicati e graziosi, non voglio dir meglio, ma forse più volentieri egli si adoperi ». Vero è che qualche volta l'imitazione della bellezza greca fu ostacolo alla manifestazione del suo nativo sentimento della grazia: personale e sincero artista, egli lo sentiva: e fu

Fig. 231. — A. Canova, Amore e Psiche (Cadenabbia).

questo il martirio della sua vita. Ma nel monumento a Marìa Cristina significò insuperabilmente la pietà nel gruppo del cieco, sostenuto da una soave figurina di donna; e atteggiò a devota estasi la fisionomìa di Clemente XIII, svelando la parte migliore del Pontefice: la fede immortale. Né in questo gli era maestra l'arte greca. Nessuno lavorò il marmo meglio di lui; ma sono sentimenti individuali la grazia delle figure muliebri e la gentile malinconìa, che spira financo dalle sue danzatrici; per le quali doti può essere avvicinato a Raffaello. Questa malinconìa è la musa de' poeti e degli artisti dell'età napoleonica, e diventa disperazione nei *Sepolcri* di U. Foscolo.

Diremo finalmente che dottissimo fu il Canova: « al quale se pur toglieste il principato delle arti, si resterebbe un primo luogo tra i più dotti d'Europa » (Giordani).

Tra i seguaci del Canova rammenteremo il Tadolini di Roma,

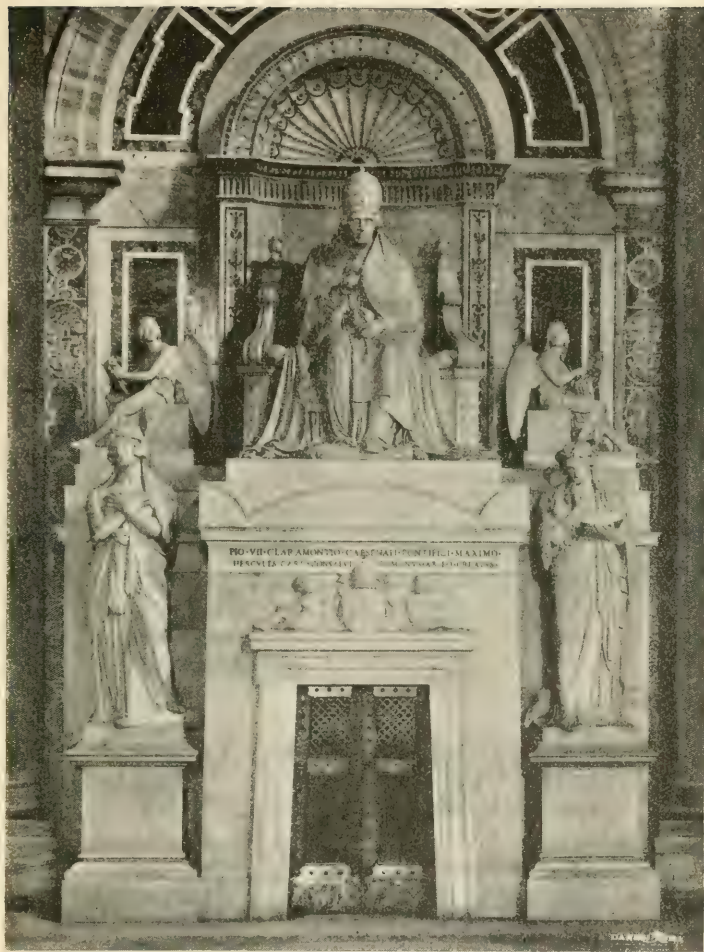



Fig. 235. — Alberto Thordwalsen, Monumento a Pio VII (San Pietro, Roma)

il Baruzzi di Bologna, il Rinaldi di Padova, il Pizzi di Milano, il Zandomeneghi di Venezia, il Bianchini di Macerata: sopra i quali si elevò Innocenzo Fraccaroli, veronese, le cui principali opere sono *Dedalo che attacca le ali a Icaro* (Brera), *Achille*, *Era*, la *Strage degl'innocenti*, la *Pentesilèa* e il *Ciparisso*. Ai tèmpi del Canova il Pacetti scolpiva a Milano le migliori cose del bellissimo Arco della Pace; e lavoravano con lui il Sangiorgio, autore della sestiga con la figura della Pace, il Putti, autore delle quattro Fame equestri, il Somaini, il Marchesi.

Ma fra tutti i seguaci del Canova dev'essere segnalato Alberto Thordwalsen, di Copenaghen (1770-1844), autore del maestoso monumento a Pio VII (Fig. 235) in San Pietro, e d'un grandissimo numero di statue, che formano il Museo Thordwalsen a Copenaghen.

Fu suo discepolo il carrarese Pietro Tenerani (1789-1869), che a Roma fece il monumento a Pio VIII, quello a Luigi Canina, una bellissima *Psiche* (a proposito della quale scriveva il Giordani nel 1826: « Ora credereste viver l'anima del Canova in questo successor suo giovane »), l'*Angelo del giudizio* (Chiesa di Santa Marìa sopra Minerva), che è il suo capolavoro, e alcuni ritratti stupendi. Mentre quelli che si credevano eredi dell'arte canoviana, serbavano intatta la tradizione della plastica greca, il Tenerani dimostrava con l'esempio non essere impossibile alleare alla semplicità e alla prestanza antica il sentimento cristiano. Peccato ch'egli fosse, a dire del Giordani « troppo più atto a farsi onore nelle commissioni, che a procurarsele ».

All'artifizio de' classicisti si ribellò Lorenzo Bartolini, di Savignano presso Prato (1777-1850). Figlio d'un povero fabbroferrajo, lavorò gli alabastri a Firenze, sonò il violino, fece il corista; poi andò a Parigi alla scola di David d'Angers, e scolpì il bassorilievo della battaglia d'Austerlitz nella Colonna Vendôme. Ben presto lasciò la contraffazione delle statue antiche, e studiò il vero. Scolpì per una delle nicchie della r. Cappella di Poggio Imperiale un gruppo della *Carità*, illustrato dal Giordani con altissime lodi in una lettera al Cicognara del 1824. Chiamato a insegnare nell'Accademia di Carrara, e poi entrato, nel 1839, nell'Accademia di Firenze (dove successe nello insegnamento a Stefano Ricci, autore del macchinoso cenotafio di Dante in Santa Croce), contrappose il *bello naturale* al *bello ideale*, cioè convenzionale, allora in voga, e co' precetti e con gli esempi combatté i pregiudizii de' classicisti. Scolpì la *Fiducia in Dio* (1835), famosa pel sonetto del Giusti, che si conserva a Milano nel Museo Poldi Pezzoli, col gruppo dell'*Astianatte* e con altri suoi

lavori; il monumento Demidoff (Fig. 236) a Firenze, il *Pigiatore d'uva*, il monumento a L. B. Alberti, eccetera. Di lui scrisse il Duprè: « Come scultore fu grandissimo: più del precetto giovò il suo esempio: ristorò la scola, ritornandola a' principii del vero; ebbe nemici molti e assiduamente molesti, che non si curava di placare; stuzzicato, volgevasi a dritta e a sinistra, sferzando spietatamente e ridendo ».

Accolsero in parte i suoi insegnamenti il Marocchetti, che inalzò a Torino la più bella statua equestre moderna, il monumento a Emanuele Filiberto; Giovanni Duprè e il Vela.

Fig. 236. — Lor Bartolini
Monumento Demidoff (Firenze).

Giovanni Duprè, senese (1817-1882), noto come scrittore elegante e vivace pe' suoi *Ricordi autobiografici*, cominciò falegname, divenne splendido modellatore di nudi e scultore ascetico profondo. La prima sua opera fu l'*Abele*, che, esposto nel 1842 all'Accademia, diventò sùbito cagione di accanite dispute. Scrive il Boito: « L'invidia, ingegnosa, aveva trovato e diffuso il dubbio che la figura fosse formata in gesso sul vivo; e la dicerìa tornò fuori alla prima Esposizione Universale di Parigi, dove, senza il Calamatta, il Giurì non avrebbe forse dato al Duprè la medaglia d'oro ». Seguono il *Caino* (1844); il *S. Antonino* (1843), in una nicchia del loggiato degli Uffizii a Firenze; il gruppo della *Pietà* (Fig. 237) (1862-63), nel Cimitero di Siena; il bassorilievo del *Trionfo della Croce* (1864-65), nella lunetta della porta maggiore della facciata di Santa Croce; la statua di *S. Francesco* (1882), terminata nel marmo dalla figlia Amalia, nella Piazza del Duomo di Assisi.

Vincenzo Vela, ticinese (1820-91), sentì l'alito dei tèmpi novi; fu lo scultore dalle grandi visioni storiche e dalle grandi inspirazioni sociali. Si pensi allo *Spartaco*, ne' cui sdegni e' condensò gli sdegni di tutta una generazione; alla *Speranza*, nella quale incarnò le aspirazioni degl'Italiani anelanti a risorgere; al *Napoleone morente* (Castello di Versailles); alle *Vittime del lavoro*, di cui si può vedere una copia nella Gallerìa d'arte moderna a

Roma. Nella sala ottagona della sua villa di Ligornetto son raccolti oltre centocinquanta gessi delle sue opere.

Con V. Vela s'inizia, si può dire, la scultura italiana contemporanea, della quale non è nostro proposito trattare.

2. — In Francia Dionigi Chaudet (1763-1810) e Francesco Bosio (1769-1845), scultore officiale della Restaurazione, imitano il Canova. Più originale Pietro Castellier (1757-1831), dal quale procede, superandolo, Francesco Rude (1784-1855), autore del

Fig. 237. — Giov. Duprè, La Pietà (Camposanto di Siena).

vigoroso bassorilievo dell'Arco della Stella, la *Marsigliese*. La reazione romantica à suo capo quel David d'Angers (1789-1856), alla cui scola si formò il nostro Bartolini, e che scolpì, tra l'altro, nel frontone del Pantheon, la *Patria che benedice i suoi grandi*. Nella seconda metà del secolo xix trionfa il naturalismo con G. B. Carpeaux (1827-1875), iniziatore della scultura francese contemporanea.

In Germania i Francofortesi vanno superbi di un'*Arianna su la Pantera*, del Dannecher (1758-1841), che, se non è un'opera volgare, è certamente inferiore alla sua fama. « Dopo le interminabili guerre dell'Impero, che fecero trascurare le arti, l'Allemagna salutò il loro risorgere con quest'Arianna, con lo stesso entusiasmo col quale aperse le braccia alla pace » (Chirtani). Di questo ravvivamento dell'arte in Germania, il Belvedere di Vienna mostra uno dei prodotti più belli: il *Giasone che rapisce il vello*

d'oro, del KAESHMANN, fatto a Roma nel 1829. Nello stesso tempo CRISTIANO RAUCH (1777-1857), aprendo studio a Berlino, fondava una scola. Una delle sue più belle opere è il mausolèo che egli eresse a Carlottemburgo per la regina Luigia; ma il suo capolavoro è il magnifico monumento di bronzo inalzato alla memoria di Federico il grande, nel 1851, su la piazza principale di Berlino.

Tenne poi lo scettro della scultura tedesca il sassone ERNESTO RIETSCHEL (1805-1861), di cui son belli il gruppo bronzeo di *Goethe e Schiller*, posto su la piazza del Teatro di Weimar, e il monumento di Lutero a Worms. Capo de' romantici fu LUDWIG SCHWANTHALER (1802-1848), che scolpì la colossale *Bavaria* dinanzi al Tempio della Gloria a Monaco. Poi prevale il naturalismo.

Gli scultori inglesi, con JOHN FLAKMAN (1755-1826), imitarono l'antico. Poi lo studio de' quattrocentisti italiani condusse al naturalismo.

IV.

La pittura in Italia.

Col Tiepolo si spense il barocco. Finché egli visse, non fu possibile ai neoclassici avere il sopravvento: R. Mengs, datosi a lavorare a Madrid in concorrenza col celebre decoratore, ebbe la peggio. Morto il Mengs, il classico, con l'arte del Batoni, del David, del Canova, che i poeti chiamavano *divino*, trionfò: e si moltiplicarono le produzioni storiche e mitologiche, rispettose delle *regole immutabili del bello.*

POMPEO BATONI (1708-1787), lucchese, rivale del Mengs, è ricordato specialmente per le due *Storie d'Ercole*, della Gallerìa Pitti.

Procedé da lui GASPARE LANDI (1756-1830), piacentino, che, gareggiò col Bossi e con l'Appiani.

GIUSEPPE BOSSI (1777-1815), di Busto Arsizio, autore di uno studio sul *Cenacolo* di Leonardo, già concepito dal suo amico G. Parini, e iniziatore della Pinacoteca di Milano, è noto per l'*Apoteosi di Napoleone* e pel *Giove coronato dalle Ore*, della Gallerìa di Brera. Contro di lui il Foscolo scrisse quest'epigramma:

> Se fredde come son le tue pitture
> fosser le tue censure,
> o calde come son le tue censure
> fosser le tue pitture,
> saresti buon censore,
> e forse buon pittore.

Ma il corifèo del classicismo pittorico italiano, il David d'Italia, fu ANDREA APPIANI (Fig. 238) (1754-1817), di Bosisio in Brianza, come il suo amico Parini, di cui ci resta un frammento di ode al suo concittadino:

Te di stirpe gentile,
e me di casa popolar, cred'io,
dall'Èupili natìo,
come fortuna variò di stile,
guidaron gli avi nostri
de la città fra i clamorosi chiostri.
E noi da l'onde pure,
dal chiaro cielo e da quell'aere vivo
seme portammo attivo,
pronto a levarne da le genti oscure;
tu, Appiani, col pennello,
ed io, col plettro, seguitando il bello...

Emulo più che discepolo di quel GIULIANO TRABALLESI (1727-1812), fiorentino, ch'era stato messo a capo della risorta Accademia (1775) a Milano, alle innovazioni di lui, studioso de' bolognesi, aggiunse lo studio delle statue antiche. Nobile ritrattista e frescante, riprodusse in famosi chiaroscuri le gesta di Napoleone. Fu detto il *pittor delle Grazie:* a noi parvero mirabili le sue *Grazie* nella *Toletta di Giunone*, che vedemmo, con altre sue opere, all'Esposizione della pittura lombarda del secolo XIX, alla Permanente di Milano (1900). Il Traballesi citato, autore d'un bel quadro, *Achille affidato al centauro Chirone*, che ci fa pensare all'ode *L'Educazione* del Parini, dipinse nel Palazzo Arciducale a Milano, ispirandosi a un programma dettato da esso Parini.

Diciamo di altri notevoli classicisti. VINCENZO CAMUCCINI, romano (1769-1844), il cui quadro *Paride ed Elena* nel Palazzo di Villa Borghese assomma in sé i caratteri della scola, seguì le idee del David, ma curò anche lo studio de' maestri italiani del Rinascimento, specialmente di Raffaello. Facile disegnatore e rapido esecutore, ma poco inspirato e poco originale, fu più degno di lode pe' suoi ritratti che per le grandi composizioni storiche, nelle quali accatastò reminiscenze di sculture antiche e di pitture cinquecentistiche.

Roma ebbe un impareggiabile artista nel disegnatore BARTOLOMEO PINELLI (n. 1781), che disegnò scene e costumi della vita romanesca, e illustrò insuperabilmente la mitologìa pagana.

L'aretino PIETRO BENVENUTI (1769-1844) e il fiorentino LUIGI SABATELLI (1772-1850) primeggiavano nella scola fiorentina, sempre corretta nel disegno. Il primo, abile, accurato, fu anche buon

coloritore: il secondo (sul quale scrisse belle pagine il Tommasèo) fu più energico e ardente: come resulta dal confronto dei due dipinti ch'essi fecero a concorrenza nel Duomo d'Arezzo. « Fu il Sabatelli robustissimo e sapientissimo disegnatore, tutto informato a una grandiosità e severità antica, la quale non gli toglieva già di scendere nel midollo del vero, anzi gliene faceva mettere in risalto l'intimo carattere, ma senza lezii di sòrta e senza ciucischi; e chi guardi alle sue mirabili composizioni, fra tutte a quella certamente immortale, che è la *Pèste di Firenze*, crede rivivere col Masaccio, o col Ghirlandajo, o con fra' Bartolomeo..... » (Massarani).

Fig. 238. — And. Appiani
Autoritratto (Firenze, Uffizii).

Filippo Agricola, urbinate (1776-1857), è noto pel sonetto che gli diresse V. Monti, avendogli ritratta la figlia; come Fr. Saverio Fabre pel sonetto che gli diresse il Foscolo (1813), da lui ritratto.

Francesco Coghetti, bergamasco (1804-1875), e Francesco Podesti, anconitano (1805-1896), a Roma; Giuseppe Bezzuoli, fiorentino (1784-1855), a Firenze; Francesco Hayez, veneziano (1791-1882), a Milano, cominciarono a mostrare che più dell'imitazione classica vale lo studio della vita. E su questa via si misero più animosamente alcuni animosi artisti, coi quali s'inizia la nostra pittura contemporanea.

Dei nominati il più illustre è lo Hayez, campione del romanticismo. Nel 1812 aveva esposto a Milano un *Laocoonte;* ma, otto anni dopo, col *Carmagnola* seguiva la nova corrente, e nel 1823 dava nel *Bacio* un capolavoro di *commozione sentimentale.* Tra' suoi quadri di vaste dimensioni, sagaci e grandiosi di composizione, nomineremo la *Presa di Gerusalemme.*

Alla pittura, esauritasi nella rigidità repubblicana e nel sussiego imperatorio, il Sabatelli avea ridato il disegno, lo Hayez ridava il colore. « Quegli, dal classicismo di seconda mano, era risalito alle pure fonti dell'Iliade e alle scaturigini della Bibbia; questi aspirava per tutti i pori l'afflato romantico, che, attraverso Germania e Francia, era sceso da Gualtiero Scott al Manzoni; e ri-

conciliando al medio evo patrio l'arte lungamente confitta tra Greci e Romani, pareva ravvicinarla alla realtà » (Massarani).

Era il tempo che a MASSIMO D'AZEGLIO (1798-1866) era inspirato l'*Ettore Fieramosca* (1833) dal quadro, ch'e' dipingeva, della *Disfida di Barletta*.

Nomineremo qui FRANCESCO GONIN, piemontese (1808-89), che fu il principale illustratore dell'edizione del 40 dei *Promessi Sposi*, chiamato dal Manzoni « l'ammirabile suo traduttore e carissimo amico ».

Tiriamo le somme.

Noi italiani ci trovammo in comunione di spirito coi Francesi, ma con modi nostri, conformi alla nostra natura e alle nostre tradi ioni.

« Per restare nella pittura (scrive un critico pittore, da noi più volte citato), tutto il moto francese della prima Repubblica e del primo Impero fa capo al David; il nostro all'Appiani. Ma quanto non è questi più vivo, più splendido, più aggraziato? Il David non appartiene oramai che alla storia; l'Appiani, nella pittura decorativa e solenne, è ancora, e resterà, io credo, sempre un esemplare da consultarsi, non solamente con frutto, ma con quel piacere tranquillo che dànno le cose greche. Il nostro classicismo dunque, se anche ai Camuccini, agli Agricola, ai Benvenuti e agli altri non rimanga che un poco di chiarore riflesso piuttosto che un raggio di luce propria, avrebbe già una propria e limpida scaturigine. Ma quanta virtù non gli aggiunse, e quanto ricisamente impressa del nostro proprio genio, il Sabatelli! »

Il Parini, l'Alfieri, il Monti, il Foscolo sono gl'inspiratori di quest'arte. Procediamo. « Il romanticismo fu da noi sì poco un frutto esotico, che, mentre in Germania, dov'ebbe le prime radici, era stato strumento di restaurazione religiosa e monarchica, da noi, pur serbando una certa impronta di religiosità meditativa e sentimentale, diventò segnacolo in vessillo agli spiriti più insofferenti della servitù politica, non che della vecchia falsariga letteraria. La nostra pittura romantica, poi, fu senz'altro la incarnazione della scola letteraria indigena; e l'Hayez romanzeggiò in tela Shakespeare, Scott, Manzoni, quando il Delacroix principiava forse a combattere le sue strepitose battaglie, ma certo l'eco di queste non aveva ancora varcato le Alpi. Dall'uno all'altro poi corre una diversità d'indole tanto profonda, quanto ne può correre dalla soavità alla fierezza, dalla grazia al vigore ».

Dopo le due prime generazioni, quella dei classicisti e quella dei romanticisti, le scuole pittoriche in Italia si vennero moltiplicando.

Dal Sabatelli, che al più promettente de' suoi discepoli, l'Induno, avea detto: — Fate come sentite —, e dallo Hayez procedeva la nova scola lombarda; e DOMENICO INDUNO (Fig. 239), mi-

Fig. 239. — DOM. INDUNO, L'Antiquario (Gall. ant. e mod., Firenze).

lanese (1815-1879), suscitò la pittura italiana di genere, e fu dei più potenti iniziatori del naturalismo contemporaneo. I crociati urtavano i nervi oramai non meno dei Greci e dei Romani. Nato di popolo, che conosceva e amava, l'Induno fu il pittor vero delle

classi popolari di Milano. Chi lo superò nel dramma domestico e nel cittadino? Chi non ricorda il *Bollettino della pace di Villafranca*, il *Cader delle foglie*, *Pane e lagrime*, il *Cattivo amico*, il *Monte di Pietà*, il *Trovatello?*

Intanto al Coghetti e al Podesti, pittori sapienti, ma sempre fedeli alla tradizione romana, subentrava CESARE FRACASSINI (1838-68), il cui capolavoro è il quadro dei *Martiri gorgoniensi* (Fig. 240).

A Firenze, LUIGI MUSSINI (1813-88), che fu anche notevole scrittore, intendeva al rinnovamento dell'arte, incorando i giovani all'operosa ammirazione dei pittori preraffaelleschi: azione parallela a quella del purista Owerbeck a Roma. A Napoli, FILIPPO PALIZZI (1818-99), DOMENICO MORELLI (1826-1901), BERNARDO CELENTANO (1835-63) iniziarono lo studio diretto del paese e degli animali e il vero quadro storico.

Ma le scuole ben presto cominciarono a disgregarsi: « il qual moto di disgregazione, e, mi si passi la barbara parola, d'individualizzazione, seguitò negli ultimi anni (1) tanto rapido, che oramai pressoché ciascun artista, vuoi nel soggetto, vuoi nel fare, o anche in amendue, cerca di mettere un suo proprio sigillo, un accento, una intenzione pittoresca, una maniera, e alla peggio un ticchio e un capriccio suo proprio: inclinazione la quale non meriterebbe se non lode, quando sempre emanasse da un convincimento meditato e ìntimo, e qualche volta in vece non fosse o mal simulata primizia d'alcuna moda recente e forestiera, o pure ostentazione, più che coscienza, d'originalità ». Ma bisogna confessare che questo fatto à un'altra causa, che discolpa l'artista: « dico quell'abbandono, quella solitudine morale, che gli s'è andata facendo intorno, proprio quando la rivendicata indipendenza parea promettere alla patria cultura, se non la partecipazione appassionata dell'universale, almeno l'affetto dei più numerosi e dei più caldi amici, e un più diffuso e più limpido senso di quella solidarietà che intreccia tutti tra loro gli studii, e tutti insieme gl'immedesima col decoro, con la reputazione e con la prosperità del paese ».

---

(1) Il senatore Massarani scriveva nel 1879. Oggi questo moto individualistico è divenuto addirittura anarchìa. Le cose che seguono, utili ancor oggi, sono assai notevoli per essere escite dalla penna d'un uomo che i governi di Francia e d'Italia elessero presidente della Giurìa mondiale di belle arti nell'Esposizione di Parigi del 1878.

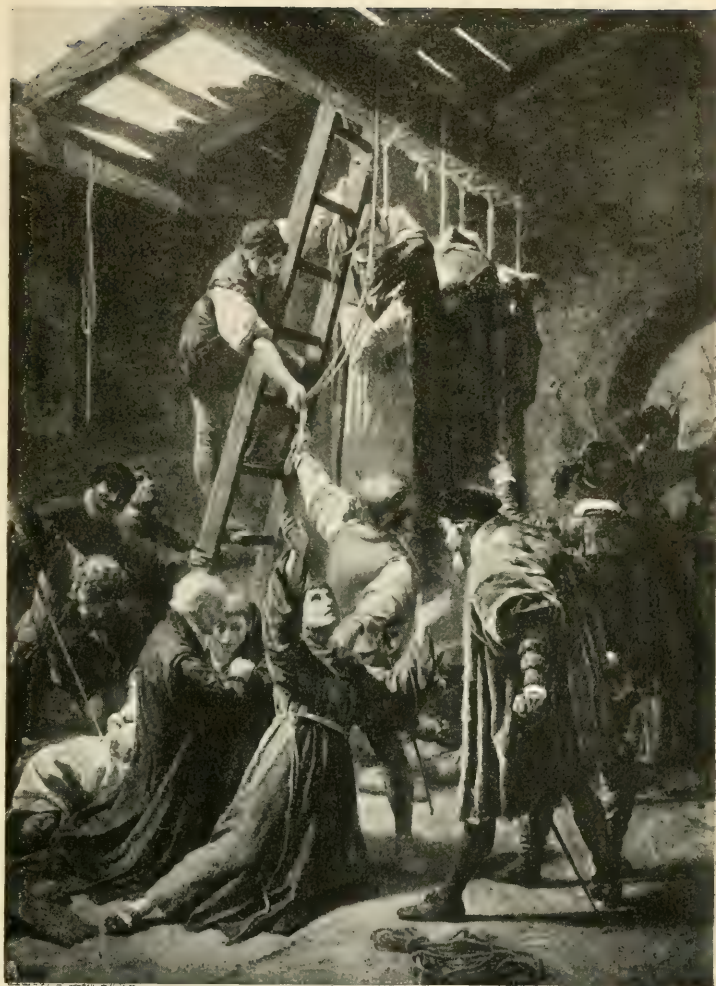



Fig. 240. — Ces. Fracassini, I Martiri Gorgoniensi (Museo Vaticano, Roma).

V.

1. *La pittura in Francia.* — 2. *In Inghilterra.* — 3. *In Germania.*

Alla fine del secolo XVIII apparve in Francia LUIGI DAVID, parigino (1748-1825), le *Raphaël des sans-culottes*, riformatore imperioso, la cui estetica rivoluzionaria fu sorgente d'un'arte nova, che oppose un accademico classicismo repubblicano alla lezia del Boucher e dei pompadoureschi; d'un'arte coturnata e impettita; d'una pittura perfetta nel disegno, ma fredda, retorica e convenzionale, fatta di statue dipinte. « Ma quella stessa immobilità statuaria, quell'angolosità matematica, quell'abjura completa dalla fantasìa e dal colore attestano uno sforzo improbo della volontà, una levata di scudi così fiera, e forse così necessaria, contro le false grazie del barocco, quant'era stata fiera e necessaria quella della democrazìa contro il vecchio regime » (Massarani).

Studioso a Roma delle opere del Winckelmann, fedele alle sue tendenze accademicamente rivoluzionarie, nelle composizioni classiche il David divinizza forme e atteggiamenti, interpreta pittorescamente le statue antiche, agitandole di sentimenti che si manifestano con mimica sapientemente regolata. Ma nei ritratti si rivela artista grande, maestro incontestato. « Gli ampi suoi quadri greci e romani son macchine guerresche rizzate sapientemente contro le frivolezze pittoriche d'un'arte in ruinosa decadenza: ma i suoi ritratti sono spontanei, prodotti del suo genio osservatore » (Dayot). Si confronti il *Ratto delle Sabine* con l'incantevole ritratto della Récamier (1800) del Louvre.

L'arte del David è parallela a quella dell'Alfieri, nato un anno dopo il Francese: l'Alfieri reagiva contro l'Arcadia, come il Francese contro il barocco. Ma il pittore di Murat divenne il pittore cortigiano della Récamier e di Paolina Borghese.

PIERRE PRUD'HON, nato a Cluny (1758-1823), amò l'antico, ma colorì rigorosamente; fu il pittore della donna, sia ne' ritratti, sia nelle sue allegorìe ufficiali, sia nelle sue fantasìe anacreontiche.

L'arte del GROS, dal colore violento, è quella dei movimenti tempestosi delle folle, delle espressioni drammatiche dei soldati, dei soggetti tragici.

Tra i discepoli del David nomineremo il GIRODET, le cui Danae e Galatee « ànno la grazia dolciastra delle vergini di Ossian »,

e che creò eroi ed eroine nutrite di profumi di fiori e di raggi di luna.

Artista fecondo, abile e felice fu FRANCESCO GÉRARD, pittore di Belisario, di Napoleone, di s. Teresa e della Récamier. Pittore officiale della bellezza femminile aristocratica del Consolato e dell'Impero e della Restaurazione, vinse la stessa Vigée Lebrun. La pittrice di Marìa Antonietta dové scomparire dinanzi al pittore di Giuseppina e di Marìa Luisa.

Nel Direttorio fu famoso anche J. B. ISABEY, colorista fine, che divenne il più conosciuto dei miniaturisti.

Alla frigidità della scola del David s'erano sovrapposti l'apparato teatrale e le iperboli eroiche dell'Impero; quando venne il vento impetuoso e caldo del romanticismo a sciogliere quel ghiaccio. Le due scuole si combatterono con l'Ingres, la cui impresa era questa: « Il disegno è la probità dell'arte », e col Delacroix, che opponeva la trovata al precetto, il moto alla castigatezza, il fascino del colore alla purità della linea: fervide lotte, narrate dal Gautier, pittore della penna, nella *Histoire du romantisme*.

G. DOMENICO INGRES (1781-1867), di Mantauban, divenne il pittore officiale della corte di Luigi Filippo e di Napoleone III. Ammiratore di Raffaello, visse molto a Roma e a Firenze. Si serba al Louvre la sua *Apoteosi d'Omero*, che rammenta la *Scuola d'Atene*. Se è freddo nei quadri allegorici e storici, vivissimo è nei ritratti, come, per esempio, nell'autoritratto degli Uffizii (Fig. 241). Fu il maestro dei pittori accademici del 30: H. FLANDRIN, l'olandese ARY SCHEFFER (1795-1858), PAOLO DELAROCHE (1799-1856), e altri, tutti più o meno neoraffaelleschi. Ma ci furono le defezioni: Ary Scheffer diede nella *Santa Monica* una delle più squisite opere di sentimentalismo romantico; il Delaroche (*Morte di Elisabetta*, *Assassinio del Duca di Guisa*) divenne il più grande maestro della pittura storica romantica.

EUGENIO DELACROIX (1798-1863), intelletto immaginoso, appassionato, fecondo, ricorda V. Hugo. Prese soggetti dallo Shakespeare, dal Byron, dallo Scott. Nel paesaggio fa pensare al Poe.

Discepolo dell'Ingres e del Delacroix a un tempo fu TEODORO CHASSÉRIAU (1819-1856), nato a Samana, nell'America Spagnuola. Volle conciliare il classicismo e il romanticismo: dipinse *Desdemona* e *Venere Astarte*, il *Tepidarium* e le *Due sorelle*.

« Caduta l'impresa romantica, degenerata in reazione cattolica, sfatata dalla politica e dalle agitazioni sociali, mentre rovinavano le vecchie credenze, sórto il socialismo, e rimasta una società plutocratica, priva del legame universale d'una comune credenza,

sbollirono le passioni per la storia....; e l'arte che, lasciata ogni altra preoccupazione, si cullava nelle braccia della natura, fu l'eco più giusta del movimento delle anime. Allora trionfarono i paesisti, che cercavano non già le vedute spettacolose, ma le

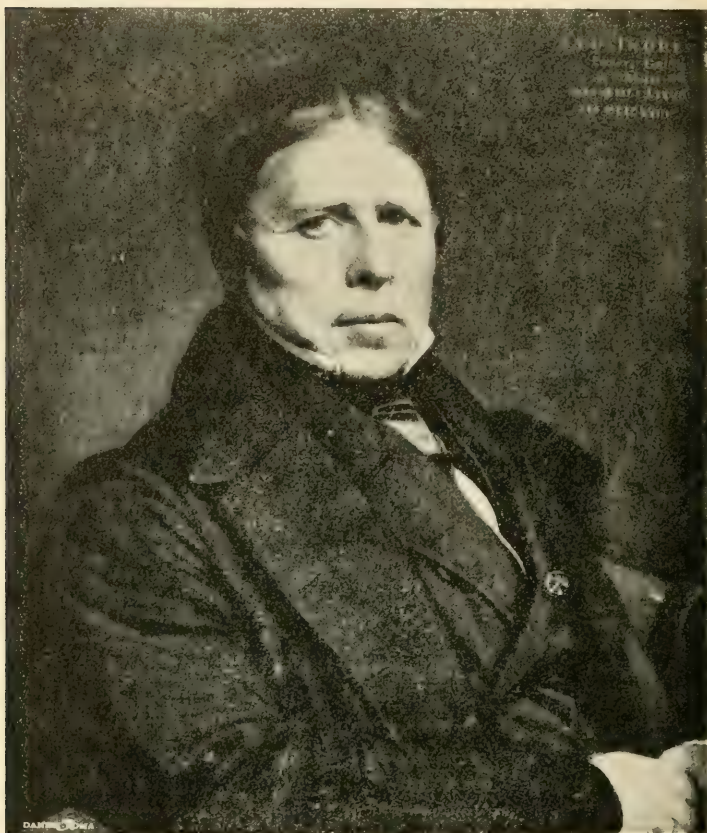



Fig. 241. — G. Dom. Ingres, Autoritratto (Firenze, Uffizii).

armonìe del sentimento umano con la natura vivente » (Chirtani). Ecco G. Francesco Millet (1814-1875), nobile pittore de' campi e de' campagnoli; Camillo Corot (1796-1875), tenero amico del cielo, dell'acque, degli alberi, dei fiori; l'altro paesista Narcisso Diaz (1809-1876); il gran naturalista Gustavo Courbet (1819-1877), « il Velasquez del popolo ».

2. — Passiamo lo Stretto.

Gl'Inglesi, divenuti valenti su le tracce dei coloristi antichi, ricondussero l'arte verso le fonti venete e fiamminghe, rendendosi celebri con ritratti stupendi.

Il più famoso pittor di ritratti fu TOMMASO LAWRENCE, studioso insieme del Rubens, di Tiziano e del Veronese: il più galante dei pittori; il pittore laureato delle donne leggiadre e civette. Ritrasse anche il Canova.

Fig. 242. — D. G. ROSSETTI
Illustrazione per la « Vita Nova » di Dante.

Suo fratello d'arte fu JOHN HOPPNER, altro pittore dell'aristocrazìa inglese.

HENRY REABURN, di Edimburgo (1756-1823), fu il pittore caldo e colorito dei maschi e intrepidi volti dei capi de' *clans*.

JOHN CONSTABLE (1776-1836) fu il Lawrence del paesaggio. Al culto del quale contribuì la ostinata predicazione d'un critico, il Ruskin, che volle richiamar l'arte dalle consuetudini della scola alla inspirazione diretta della natura, e poi la diresse verso la pensosa poesìa dei preraffaellisti: movimento di cui fu antesignano JOHN EVERETT MILLAIS (n. 1829). DANTE GABRIELE ROSSETTI (Fig. 242), (1828-1882) e EDWARD BURNE-JONES furono pittori religiosi dell'ideal bellezza preraffaellita, del « tipo di vergine bionda, dagli occhi bassi, pronta ad arrossire, più pura d'una madonna di Raffaello » (Taine).

Il naturalismo dei preraffaellisti degenera nell'allegorìa e nel simbolo; e non pochi pittori, come l'olandese ALMA TADEMA, preferiscono il genere storico, restando fedeli ai soggetti antichi.

3. — Non pochi tedeschi si stabilirono a Roma su la fine del secolo XVIII e sul principio del XIX, tra i quali eccellono il Mengs e l'Owerbeck.

ANT. RAFFAELE MENGS (1728-1779), di Aussing, fece della miniatura in grande con mirabile coscenziosità, seguendo le massime della estetica filosofica, della quale era, come sappiamo, esperto scrittore.

Non ebbe altri continuatori che la sua seducente scolara AN-

Fig. 243. — Angelica Kauffmann, Autoritratto (Firenze, Uffizii).

gelica Kauffmann (1741-1807), nata a Coira, nel Canton dei Grigioni, la quale seppe serbare all'arte propria una schietta grazia, malinconica, quanto serena e tranquilla era quella de la Vigée Lebrun. Si educò in Italia; lavorò a Firenze, a Roma, a Londra, in Germania; fu moglie al pittore veneto Zucchi. Eccellente nel ritratto, ritrasse più volte sé stessa (Fig. 243): il miglior autoritratto è quello della Gallerìa di Dresda. Era bellissima.

Giov. Federigo Owerbeck, di Lubecca (1789-1869), incorò i giovani a Roma a imitare il Dürer e i quattrocentisti italiani.

L'arte germanica, confu asi, dopo il Dürer, con l'italiana e con la fiamminga, risorge indipendente nel secolo xix, a incarnare l'idea nazionale. Comincia classica col Mengs; diventa preraffaellista con l'Owerbeck, romantica e cavalleresca con lo Schnorr, filosofica con Peter Cornelius (1783-1867) e col Kaulbach, storica col Makart, naturalistica col Knaus: nudrita sempre, secondo il genio teutonico, d'un'idea.

VI.

Conclusione.

Accenniamo, per concludere, alle condizioni dell'arte contemporanea, senza escire di casa nostra.

Prima di tutto convien confessare che un'*architettura moderna*, in Italia, a prescindere da qualche opera di pubblica utilità, non esiste. Al neoclassicismo segue, nella seconda metà del secolo xix, l'eclettismo, con qualche timido tentativo di novità, cònsono a' bisogni della società moderna. Ne' teatri usiamo lo stile moresco, nelle chiese lo stile gotico, nelle porte lo stile greco, nelle borse lo stile romano, ne' palazzi pubblici il medievale... E le nostre case?... Sono rifacimenti. Eppure l'architettura moderna sta tutta nella casa; e persino i nostri teatri ànno della casa. Nell'antichità i centri della vita erano comuni a tutti: l'agorà, le terme, i templi, gli orti. I Greci ebbero templi, propilèi, teatri a ciel sereno; i Romani, le terme, gli anfiteatri; i cristiani le basiliche; i cittadini de' Comuni, le cattedrali, il Palazzo del Comune; il centro della nostra vita è la casa, se non la famiglia. L'organismo (direbbe il Boito) s'è avvantaggiato: ma il simbolismo è sconclusionato e matto. Bisognerà che gl'Italiani trovino un loro stile, rispettando le tradizioni; come i Tedeschi, che son tornati

al loro archiacuto, gl'Inglesi al loro Tudor (1), i Russi al loro bisantino, i Francesi al loro gotico; mentre le Americhe non ànno stili nazionali, appunto perché non ànno tradizioni. Il Boito sta per l'architettura lombarda e per le maniere municipali del Trecento, nelle quali il decoro può associarsi all'economìa.

Intanto bisogna creare in Italia l'architetto; giacché noi abbiamo molti ingegneri, che non sono architetti, e commettono errori artistici, e architetti, che non sono ingegneri, e commettono errori scientifici.

Dopo l'invenzion della stampa, dopo la comunione delle culture de' varii popoli, il progredire degli scambi e del commercio de' prodotti e delle idee, è impossibile essere originali, senza il rispetto delle tradizioni patrie.

Alcuni aspettano lo *stile novo* dalla modificazione de' materiali struttivi, dal ferro; altri da una trasformazione della società. Certo, lo stesso Boito avverte che un mutamento architettonico è una specie di rivoluzione sociale, che le costumanze e i mezzi struttivi d'un popolo sono più duraturi de' suoi gusti e principii estetici, e l'architettura, arte de' popoli, richiede, a trasformarsi, *la cooperazione della società civile tutta intera*. Ma, aspettando questo rivolgimento, cerchiamo di avere uno stile nostro, italiano. Qualunque sia, del resto, l'orientamento della società, la patria non muore: noi saremo sempre italiani, parleremo sempre la nostra bella lingua, vivremo sempre sotto i nostri cieli: e ci conviene essere italiani anche nell'architettura. Il progresso dobbiamo conciliare col rispetto delle tradizioni, se non vogliamo snaturarci e mutar fisionomìa.

Quanto al novo materiale, al ferro, esso, opponendosi fin da' primi anni del secolo XIX alle pesanti masse dell'età napoleonica, preparò la rivincita del vano sul pieno, trionfando poi nelle stazioni, nei mercati, nelle mostre internazionali. Ma non à dato e non può dare origine a un *novo stile*. Come si può creare nella età del dubbio e della critica? È questa l'età della scienza. L'arte, come la scienza, esamina, aduna, ricostituisce gli elementi del passato: ài, da una parte, l'archeologo e il restauratore d'antichi monumenti; dall'altra, l'ingegnere; non l'architetto, non l'artista. L'architettura moderna à seguìto il movimento

---

(1) Lo stile Tudor, che non avevamo ancora avuto occasione di mentovare, è lo stile succeduto in Inghilterra al gotico, nel Quattro e nel Cinquecento, così detto dalla famiglia regnante, e bizzarramente dovizioso.

delle discipline storiche. Ma la storia, dandoci la coscienza di ciò che fummo e che siamo, deve darci il presentimento di ciò che saremo.

Non secondata dall'architettura, anche la scultura del secolo XIX è stata troppo inferiore a quella de' secoli passati. S'è, per altro, accostata alla vita, più per virtù di sentimento che di pensiero, poco educato ne' nostri artisti, a causa dell' insegnamento accademico, che alla perizia della mano non dà la guida delle discipline letterarie e scientifiche e delle inspirazioni cittadine. Ma la vita nostra porge all'arte più tosto esempi di miserie fisiche e morali che di bellezza e di forza. La scultura potrà risorgere in una nova età, in cui non sarà ritenuto inferiore a quello dell'ingegno il lavoro della mano, né meno degna della beltà morale la bellezza, la sanità e la forza de' corpi. Nelle nostre scuole intanto una ginnastica sana e razionale dovrebbe formare giuste e forti membra, modello agli scultori.

L'odierna pittura italiana non à caratteri ben definiti; non quell'armonìa d'intenti che nelle recenti esposizioni ànno mostrato di avere i pittori d'altri paesi. Non esistono più scuole (il che s'è visto nell'ultima esposizione internazionale di Venezia, dove le opere italiane erano pur classificate per regioni); i giovani ànno la smania del novo, dello strambo, dell'originale ; e non sono che imitatori dei nordici, non accorgendosi che i nordici son divenuti grandi, perché si sono svincolati dall'imitazione. E così s'è importato in Italia l'*impressionismo* e il *preraffaellismo*, il *complementarismo*, il *divisionismo*, il *simbolismo* : tutti *ismi* che contribuiscono senza dubbio a innovare e migliorare le tecniche artistiche, sono utili come mezzo, ma non debbono costituire il fine e l'intento unico dell'artista. L'arte italiana à incominciato a farsi internazionale a Venezia, ma a danno de' suoi caratteri peculiari. Bellezza e poesìa della storia d'Italia è la fisionomìa diversa delle varie regioni, onde fu gloriosa l'età de' Comuni. Dove si riflette oggi questa varietà ? O forse che l'arte rispecchia il momento storico che attraversiamo ? No: soltanto il capriccio dell'artista. Quante volte, visitando l'esposizione di Venezia, e guardando le tele degli odierni pittori veneziani, abbiamo domandato: — Oh dov'è il colore, gloria, fascino di Venezia? Non ànno occhi questi pittori per vedere il tramonto dal Campanile di San Marco, o dal Lido? -- Ma anche pensavamo : — Grigia la vita, grigia l'arte. Venezia, anche tu risorgerai; e l'arte risorgerà.

A ogni modo, il buon successo anche materiale delle esposizioni di Venezia dimostra l'Italia essere tornata omai « un centro d'attrazione intellettuale e insieme un fruttifero mercato » (Primo

Levi): uno de' non pochi segni del presente rinnovamento italico.

D'un altro fatto ci dobbiam rallegrare. Abbiam detto che l'arte oggi è voce individuale del sentimento: ma non è men vero ch'oramai si sente il bisogno di un' arte collettiva, inviscerata nella vita: come dimostra l' Esposizione internazionale di Arte decorativa, che fu inaugurata a Torino il 1° maggio 1902 con un discorso del ministro Nunzio Nasi, di cui riferiamo una parte, augurio di progresso e promessa di provvedimenti utili all'arte:

« Il nuovo secolo entra nella storia con gl'ideali di una rinascente arte decorativa, che, rispecchiando le mutate condizioni dello spirito pubblico, vi compie una duplice funzione di civile progresso: diffondere i benefizii dell' educazione estetica, creare nuove fonti di lavoro.

« La chiamano « Arte nuova »; ma tutta la sapienza della vita ci ammonisce che il nuovo, per aver diritto a vivere e a rimanere, deve sorgere come vigoroso germoglio dal ceppo antico. La chiamano spesso col dolce nome di « stile floreale »; ma, se la nuova arte decorativa ha qualche cosa di originale e di caratteristico, è appunto la sua attitudine, la sua capacità, il suo sforzo per raggiungere la visione universale della natura. La scienza ne cerca tutte le leggi; l'arte tutte le forme e le bellezze, dalle più luminose alle più recondite, scrutando così la vòlta del cielo come il fondo del mare, traendo dall' armonìa de' colori ritmi soavi e suggestivi come quelli della musica.

« Troppe fiore vide il Seicento in un tumulto di forme e di colori, che lasciavan quasi sentire i gemiti per lo strappo violento fatto alla vita dei campi; l'arte nuova non è, e non deve essere, un eclettismo dello stile di varii tèmpi, popoli e civiltà. Essa non è l'espressione di un naturalismo volgare, che tronca i voli della fantasìa, e spegne le idealità dello spirito; essa è lo « stile nuovo », perché riesce a semplificare e quasi a ridurre a forme ideali tutti gli aspetti della natura.

« Gli artisti inglesi, risalendo al nostro Quattrocento, ispirandosi ai preraffaellisti, ne trassero quelle nuove forme decorative, che per naturale evoluzione si ricongiungevano all'originale semplicità dei primitivi. Tutte queste forme, stilizzate secondo un ideale e un sentimento nuovo della vita, le quali apparvero come un audace tentativo in Francia nell' Esposizione del 1900, si affermarono con piena coscienza di volontà nell'odierna Mostra internazionale.

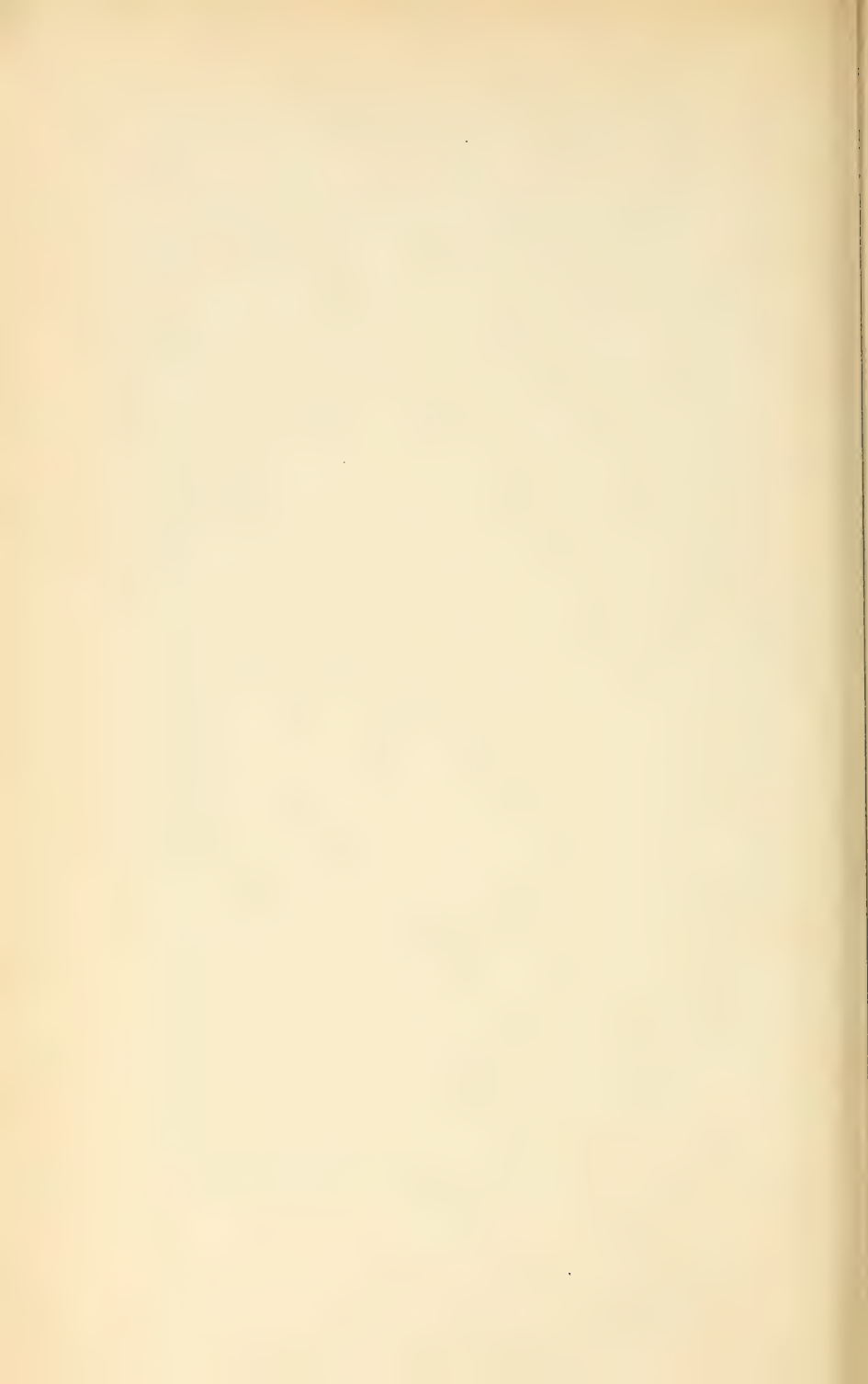
« In questo primo convegno internazionale fu posto tutto il

problema della missione dell'arte decorativa nella estetica della strada, della casa, della camera, della persona.

« È un appello rivolto così alle libere iniziative del paese come alla sapiente cooperazione della scuola. Anche essa sta per subire la legge di questo rinnovamento; e già se ne vedono gli effetti nelle provvide istituzioni di Torino, di Milano e di Napoli, e in tutti i disegni di riforma che mirano a infondere un alito nuovo negli studii di Belle Arti, associando l'opera loro agli alti fini dell'architettura.

« Quando il progresso delle arti minori avrà reso la casa pienamente rispondente ai crescenti bisogni del benessere e della igiene, l'architettura verrà, mano a mano, componendo in ogni parte della strada e della casa tutte quelle forme estetiche che vi mancano da troppo tempo ».

Senonché, se è fino a un certo segno giusto che l'arte, come la chiamano, *pura*, assuma oggi ne' varii paesi un carattere comune, congruo a' bisogni di ogni società dove soffrono i lavoratori e aspirano a un migliore avvenire; ben diversa è la natura e l'officio delle arti industriali e decorative: le quali, pur rispondedo alle abitudini comuni oggi a ogni società civile, ànno tali legami con le tradizioni nazionali e locali, che sono veramente da riprovare, quando se ne distaccano. « Né vale dire (scriveva P. Levi), che il *nuovo stile*, l'*arte moderna* è ormai lo stile, l'arte di tutto il mondo civile e raffinato. La *novità* non va intesa anzi tutto nel senso della *uniformità*, ma in quello, fra l'altro, della *varietà*; varietà che si esplica, deve esplicarsi nei diversi paesi, secondo precisamente la tradizione, il clima, i costumi, i prodotti naturali, i modelli che sono posti come un suggerimento sotto gli occhi dell' artista, perché l' ambiente sociale, famigliare, umano corrisponda all' ambiente naturale. Se lo *stile Liberty* era, in breve tempo, divenuto odioso, è perché, quasi in odio al nome che lo consacra, esso non già riconosceva una libertà nuova alla fantasìa creatrice, ma sotto ingannevoli apparenze imponeva una servitù più dura di quella dei vecchi stili ».

Salutiamo intanto con gioja le nuove nozze dell'utile con la bellezza. L'arte, restituita al popolo, si consocia al lavoro, fulcro e propulsore della storia umana.

INDICE DEL TESTO

I. — L'arte orientale.

II. — L'arte greca.

III. — L'arte etrusca, italogreca e romana.

IV. — L'arte romana cristianizzata e la bisantina.

V. — L'arte romanza.

VI. — L'arte del Quattrocento.

VII. — L'arte del Cinquecento.

VIII. — L'arte barocca.

IX. — L'arte neoclassica o la romantica.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

INDICE DEI NOMI

degli autori e degli scrittori

A

B

C

D

H

I

J

K

L

M

Q

R

S

T

U

V

W

Z